پول آرون - دينيس سان - جاك - آلان ڤيالا

معجم المصطلحات الأدبية

ترجمة: الدكتور محمد حمود



مجد

معجم المصطلحات الأدبية

الطبعة الأولى

1433 هـ ـ 2012 م

مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمرا ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام ـ ص.ب. 113/6311

تلفون 791123 (01) ـ تلفاكس 791124 (01) بيروت ـ لبنان

بريد الكتروني majdpub@terra.net.lb

majd_pub@hotmail.com

http:// www.editionmajd.com

ISBN 978-614-417-039-7

پول آرون
دينيس سان ـ جاك
آلان ڤيالا

معجم المصطلحات الأدبية

ترجمة
الدكتور محمد حمود

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

هذا الكتاب ترجمة:

LE DICTIONNAIRE DU LITTÉRAIRE

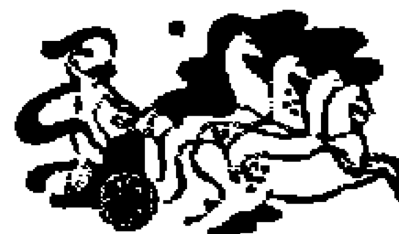
PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE

PAUL ARON
DENIS SAINT-JACQUES
ALAIN VIALA

AVEC LA COLLABORATION DE

MARIE-ANDRÉ BEAUDET, JEAN-PIERRE BERTRAND,
JACQUELINE CERQUIGLINI-TOULET,
PERRINE GALAND-HALLYN, LUCIE ROBERT,
ISABELLE TOURNIER

OUVRAGE PUBLIÉ
AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE



الفهرس العام للكتاب

مقدمة المترجم

أود أن أشير بادىء ذي بدء إلى تسمية هذا المعجم بـ «المعجم الأدبي»، في الوقت الذي كان الأصح تسميته معجم ما هو أدبي، إذا كان علينا الإلتزام بالترجمة الحرفية، غير أن هذه التسمية تبدو ثقيلة على الأذن العربية، إضافة إلى كونها لا تصلح كعنوان يتوخى الدخول بسهولة إلى الأذن والفكر.

أمر آخر لا بد من الإشارة إليه، وهو أن هذا المعجم يهتم أكثر ما يهتم بالأدب الفرنسي، وأدب البلدان الفرانكوفونية، ومع ذلك فهو عظيم الفائدة بالنسبة للقارىء العربي الذي يدرك تماماً أن أكثر ما يؤثر في فكرنا وأدبنا اليوم هو الفكر الغربي، والأدب الغربي، ولا يخفى على أحد أهمية الفكر الفرنسي، والأدب الفرنسي في مجمل الآداب الغربية وفي الأدب العالمي بعامة. هذا وتجدر الإشارة إلى أن المذاهب الأدبية، والأنواع الأدبية، تكاد تكون واحدة في عالمنا المعاصر، وإذا كان هناك من تباين بينها، فغالباً ما يكون هذا التباين في المظهر لا في الجوهر، فالرومانطيقية على سبيل المثال تكاد تمتاز بنفس الخصائص في مختلف الآداب العالمية تقريباً، وهكذا دواليك...

كما تزداد أهمية هذا المعجم بسبب افتقار عالمنا العربي إلى هذا النوع من المعاجم، على وفرة الكتب التي تحاول أحياناً أن تتصدى إلى ترجمة المصطلحات وتقديم تحديدات موجزة في الأعم الأغلب. وإذا حدث أن عرفت شيئاً من التوسع، فغالباً ما يكون هذا التوسع ترجمة أو اقتباساً عن كتب غربية.

ولكن الأمر الأدهى من هذا كله هو التباين الشديد في ترجمة انمصطلحات بين مشرق العالم العربي ومغربه، بل بين أبناء المنطقة الجغرافية الواحدة.

وواقع الحال أن من يقدم على ترجمة كتب من هذا النوع يدرك مدى أزمة المصطلح التي تعاني منها اللغة العربية اليوم، ولا شيء يساعد على تجاوز مثل هذه الأزمة سوى ترجمة مؤلفات من مثل هذا المعجم، وقيام اتحاد الجامعات العربية

بالتوقف عندها، وتعميم المصطلحات المناسبة في مختلف الأوساط الأكاديمية ولا أنكر أنني قمت بوضع بعض المصطلحات في هذا. المعجم اذكر على سبيل المثال لا الحصر أنني ترجمت كلمة peritexte إلى «حوْنص».

والأهم من كل ما تقدم، هو أن تكون ترجمة هذا المعجم حافزاً لإقدام مؤسسة عربية متخصصة على تبني مشروع تأليف معجم أدبي عربي غير مترجم ينطلق من تراثنا العربي القديم والحديث، ويسعى إلى إيضاح مفاهيم عربية بأمس الحاجة إلى الإيضاح والتحديد، وتبيان تطورها وانزياح معانيها، وسأكتفي من أجل تبيان أهمية هذا العمل بالإشارة إلى عدد قليل من المصطلحات من مثل «الحديث» «الرواية» «الأخبار» «الملحمة» «الضرب»... إننا في عالمنا العربي بأمس الحاجة إلى عمل من هذا النوع، وهو عمل لا يمكن أن يقوم به فرد أو عدد قليل من الأفراد... فعسى أن تكون ترجمة هذا المعجم باعثاً على ظهور معجم أدبي عربي أصيل، ينطلق من التراث ويعبر عن العصر، لا أن يكون مجرد ترجمة واقتباس، على أهمية هذين الأمرين في عالم لا مفر فيه من الترجمة والاقتباس بفعل قصر المسافات وسرعة الاتصالات.

2011/5/21

محمد حمود

المقدمة

معجم لما هو أدبي، لماذا الآن؟

سبق لبول فاليري، من بين آخرين، أن لاحظ وقال بشكل رائع: في ميدان الفن والأدب، أن اللغة التي تبدو مشتركة، لا تمر دون عقبات وغموض، أن كلمات من مثل «نوع» أو «أسلوب» هي أبعد ما تكون عن الوضوح الذي نتصور. المفردات التي نستخدمها في هذا الميدان شديدة التأثر بذبذبات الفكر. إنها تستخدم مشاعر عفوية تعبر عن التزام ومشايعة: مشايعة المبدع لما يقوم عليه كيانه، مشايعة القارىء عندما يحب الأثر الأدبي، مشايعة الناقد والباحث لما يشكل هويتهم الاجتماعية، مشايعة المدرس للنصوص والمعارف التي يتولى تدريسها. هذه المشايعة هي مقياس مدى التزام أولئك الذين يحيون الأدب. ولكنها يمكن أن تكون فخاً أيضاً. بما أن الأدب هو موضوع للعواطف، غالباً ما يشعر كل فرد بأن له الحق على أن يؤكد وبقوة على قناعة تتناوله، فيما هذه القناعات، لا تعبر في الواقع، إلا عن تجربة شخصية. من هنا، وكما هو الحال مع أية قناعة، وبخاصة إذا ما كانت ناجمة عن ردة فعل عاطفية، من هنا الحاجة إلى نظرة ناقدة، ومفكرة. في الأدب لا شيء يمر بسهولة، ما من شيء «مؤكد». وهكذا فإن معجماً أدبياً بمقدوره، ويجب أن تكون مهمته، إبقاء الذهن في تيقظ دائم.

تزداد الحاجة إلى التيقظ الذهني هذا في اللحظة الراهنة، نتيجة تناول الدراسات الأدبية لموضوعات غاية في التنوع. لا تقل أساليب التأويل تنوعاً عن تنوع الحركات الأدبية. عدد الطلاب، والتلامذة، وأساتذة الأدب، والكتّاب، والنقاد، وكذلك القراء الفضوليون، كبير جداً. كثرة المدارس النقدية، ووفرة القراء والمشتغلين بهذا الموضوع، عملا على إغناء المعجم اللفظي الأدبي وتشتته. هذه الظاهرة، مع كونها حديثة - وديمقراطية - تأتي لتضاف إلى ممارسة لا تقل قدماً عن الأدب نفسه: لقد كانت هناك دائماً حاجة إلى خطاب مواكب. ينتج توتر عن هذين الحدثين

المتلازمين: هناك من جهة، المعجم النقدي الذي يدعي شيئاً من الدقة، والذي سرعان ما اعتبر بمثابة لغة خاصة، ومن جهة ثانية هناك الأدب الذي هو موضوع ثقافي مشترك، فن تمت صياغته من اللغة المشتركة، كما يبدو أن اللغة التي تفسره، وتشرحه، وتقومه، هي أيضاً لغة مشتركة. وبما أن كلمات من مثل «الأدب» أو «النقد» أو حتى «النص» والنتاج «الأدبي» هي بعيدة عن أن تكون شفافة، فرضت عملية التبيان نفسها. المجازفة كبيرة في الواقع، إذ هناك من جهة الألفاظ التي تعتبر متقعرة أو مُماتة، ومن جهة ثانية الكلمات المتداولة المألوفة، التي تعتبر واضحة والتي هي في الواقع ليست كذلك.

للكتَّاب الحق، بحكم الصفة، بالتلاعب بالكلمات، التلاعب بالكلمات والأنواع. كما هم بحاجة، ولهم الحق أيضاً، بارتياد دلالاتها المتشابكة. الهواة، والمولعون بجمع الكتب في كل عصر، وفي أيامنا هذه بشكل خاص هم كثيرون، يجمعون وينقلون المعارف، المكتبيون والنقاد الصحفيون يرصدون كل ما ينشر، وهم بحاجة إلى الرجوع إلى مصادر دقيقة، وأخيراً فإن التلميذ والطالب، الباحث والأستاذ، عليهم جميعاً مواجهة كل ما هو ملتبس ومحاولة إزالة هذا الإلتباس بأكبر قدر ممكن، بالنسبة لهم، كما هو الحال أيضاً بالنسبة للقارىء المتطلب، فإن إصدار الحكم، الفكر والخيال، يتطلب قدر الأمكان إحداث ثغرة في تشوش الكلمات.

في العالم المدرسي والأكاديمي في أيامنا هذه، يشكل التعليم، وبخاصة تعليم الأدب، موضوعاً لمناظرات حامية، كما لم يعرف بدون شك ومنذ بداية القرن العشرين: مناظرات تتناول طبيعة الأدب ووظيفته، كما تتناول المناهج الملائمة التي ينبغي تطبيقها فيما يتعلق به، والمادة التي يجب اعتمادها ونقلها. والواقع إنه ما من مرحلة سابقة عرفت مادة ومناهج متعارضة كما هي الحال الآن. من جهة أخرى، يقوم التنظيم الأكاديمي للبحث على معارف، غالباً ما تكون قليلة الصلة أو سيئة الصلة بهذه المناظرات: التقاليد النظامية (أدب مقارن، أدب فرنسي، أدب فرانكوفوني، فيلولوجيا، خطابة وبيان) والتخصصات (مراحل، وحتى حركات أو أدباء) لا تعطي موقعاً لنظرة جامعة أو لتاريخ طويل الأمد.

لماذا هذا المعجم الناقد لما هو أدبي؟

هذه المعاينات تتطلب أجوبة، سعى هذا العمل المشترك الذي نقدمه إلى المساهمة في القيام بها.

فضلاً عن إقامة جردة للمفاهيم التي يبين مدى الحاجة إليها، فإن هذا المعجم يعبر أيضاً عن حالة تهتم بالمعارف، بالبحث وبالتعليم. وهكذا تبدو الحاجة إلى أن نأخذ التاريخ بعين الاعتبار. هل علينا أن نذكر أن كلمة «أسلوب» على سبيل المثال كما نستخدمها اليوم، لم تأخذ هذا المعنى، إلا قبل حوالي مئة سنة؟ لماذا تطورت على هذه الشاكلة؟ وما المعنى الذي كانت تدل عليه من قبل؟ ومتى كانت تدل على «نوع»؟ وهكذا فإن كل مقال يقوم بنظرة ناقدة للمفاهيم والأحداث من خلال تاريخ الكلمات التي تدل عليها.

يدور الأمر هنا فيما يتعلق بالنقد ومفرداته على معالجة الأدب، بواسطته ومن خلاله، من أجل تبيان غنى النقد والكنز الأدبي، تبدو المواجهة خصبة: عدد الميادين، غزارة الأفكار واسعة، وضاربة في التاريخ، لقد قدمت العصور القديمة مادة قوية، ولكن في المقابل، من اللافت أن نرى مساحات واسعة بالكاد تم التطرق إليها، بل ما زالت تنتظر. الأبحاث المستقبلية، نحن على قناعة، بأنها ستتناول المادة الأدبية بشموليتها الحقيقية، وتقدم لمن يقرأها، يحبها، ويتولى نقلها مزيداً من القوة لتوطيد وترسيخ دورها في مجتمع مشدود إلى القيم الأنسية.

وهكذا فإن هذا المعجم بالذات، بحرصه على الوضوح أولاً، يعبر عن هاجسه في الابتعاد عن المفردات القائمة على التواطؤ، أو اللغة الموقوفة على أصحاب الخبرة. ثم بإيجازه بعد ذلك الذي تطلبه من قبل كل فرد من المساهمين فيه، بعدم الابتعاد عن مجال تخصصه، جهد في كل مرة بالنظر إلى الرسائل في إطار سعتها التاريخية. هذان الشرطان، التواضع في الكتابة والطموح في الأنفتاح، توخيا إلى أقصى حد ممكن، ايضاح المادة الأدبية في تنوعها وتعقيداتها، وإرضاء القارىء.

وبالفعل، ولكي نحصل على شيء من فرصة، تسمح لنا بتبديد غموض البديهيات الخاطئة، كان من المهم تصحيح الحركة بالذات التي نتج عنها ردات فعل ذاتية بالمفاهيم، والتصورات، وحتى بما اعتبر يقيناً. يحدد هذا الهاجس المنهج المعتمد هنا.

لا يتوخى هذا المعجم وضع جدول أو فهرس لمصطلحات هذا التيار النقدي أو ذاك، أو لهذه النظرية أو تلك، وإنما لجميع المصطلحات المستخدمة في الحديث عن الأدب، حتى تلك التي ليست وقفاً على بحث، أو على اختصاص دقيق، التي يعرفها المختصون فقط. وبهذا بتنا أمام ألف من الكلمات التي تفرض نفسها. ولكي يمكن طرق هذا المؤلَّف ـ من مختلف الزوايا ـ كان لا بد من عملية اختيار، القيام بعملية

تنظيم، بين ما يشكل موضوعاً لمقال، تلك التي تشكل مرجعية ـ دلالة على وفرة ما يشبه المرادفات في المادة ـ وتلك التي تسمح الدلالة بأن ترد مبثوثة داخل المقالات.

تنظيم آخر يندرج أيضاً في البعد الخاص بالمواد كان الهاجس أن تؤخذ المعطيات التاريخة بمجملها بعين الاعتبار. وهكذا فإن الرواية التي تتمتع اليوم برواج بارز، تبرر احتلالها منزلة أولى، ولكن تاريخياً، لم تكن نوعاً يفرض نفسه أكثر من الأنواع الأخرى، نذكر على سبيل المثال، فن الرسائل، أو فن السيرة، التي عرفت طوال التاريخ الأدبي ظهور عدد كبير من المؤلفات، وجماهير من القراء، وتنوعاً في الإفادة منها ـ هذا دون أن نتحدث بالطبع عن الشعر، والمسرح، والمقالات والأبحاث. وكذلك، وخاصة في البلدان التي يعتمد فيها نظام التعليم، الشرح المعمق لنصوص محددة ومعدودة، يقدمها على سواها، وهذا غالباً ما يبقي مساحات كاملة من النتاج النصي في الظل. وهكذا ولكي نقدم تصوراً جامعاً للأدب، علينا أن نولي نفس الأهتمام، وعلى سبيل المثال، لكل من الأدب الشعبي، والأدب اللطيف والأدب البروليتاري. وأخيراً فإن المصطلحات الأدبية لا توجد في سماء إلهية وأثيرية لأفكار مجردة. أن ما تعبر عنه يغرف من الاجتماعي بأشكال شتى. تعبر المؤلفات عن اللغة والعواطف، والاحتياجات الاجتماعية. مهما بلغت درجة حميمية تجربتهم الداخلية، فإن الأدباء، لا يكونون بمفردهم مقابل الصفحة، ذلك لأنها وُجدت لتُقرأ. إنهم يتصّارعون مع اللغة، والخطاب، والصور، التي عرفها تقليدها الأدبي الذي استبطنوه. من هنا بالذات، يدخلون إلى الاجتماعية منذ الكلمة الأولى التي يخطون. في المقابل، لكي نكون في الأدب علينا أن ننشر: الأدب ليس في النفس، ولا في الأدراج وحسب، لا بد أن ينتشر. لا يمكن لمعجم أن يحجب هذه الأبعاد.

كما أنه علينا ألا نغفل تحديد مدى شمولية مادته. وبما أن الترابط بين اللغة والأدب غير قابل للانفصام، فإن الميدان الذي نرتاده هنا هو آداب اللغة الفرنسية. الوقائع والظواهر التي حدثت وتحدث في ساحات أكثر اتساعاً، أخذت بعين الاعتبار، ولكن دونما زعم بالشمولية. إذن ما نعالجه هنا، هو ما يتعلق بالأدبي بأعم ما فيه، انطلاقاً من اللغة الفرنسية.

تنوع المصطلحات والمفاهيم، وعملية توزيعها، هي إذن ثمرة هاجس احترام التاريخ. وهذا ما جرى التقيد به بالطبع في كل واحد من المفاهيم التي جرى تحليلها. وبما أن لكل المصطلحات الأدبية تاريخها، كان علينا إتباع التسلسل الزمني

لتبيان دلالتها في لحظة وجودها. غالباً ما كانت تشتمل كتلة التصورات على إنعطافات وسمات ذات دلالة. الكشف عن تكون، رسم - وإن باختصار - حكاية لأصول وصيرورة كل مفهوم، وتبيان حدوده، والتشعبات التي تضمنها أو أثارها، كل هذا يتيح الفرصة للفكاك من الأوهام، وهذا هو بالضبط شرط النظرة الناقدة. وهكذا فإن كل مقالة تقدم، فضلاً عن التعريفات، مساراً تاريخياً وتوصيفاً للمسألة (بحسب هذا الترتيب، أو معكوساً، وفق الحالة وبحسب اختيار كتبة المقالات).

أدى الاهتمام بذكر التأويلات المتنوعة المتعلقة بنفس المفهوم إلى ظهور تباينات، بل وحتى اختلافات. الغنى والمجازفة ماثلان هنا في آن معاً. وكذلك، قد يكون بين المساهمين - وهناك بالفعل - اختلافات في طريقة التفكير، في المناهج وفي المرجعيات[1].

كان همنا توحيد المحتويات بأتباع نفس الطريقة، وتوحيد نسق الكتابة ما أمكن. في المقابل، لا بد أن نحرص على الإفساح في المجال أمام الأختلافات، بل وحتى أمام التباينات أيضاً - متحللين هنا من إعطاء أمثلة، تاركين للقارىء الفضولي مهمة البحث عنها واكتشافها، إنها من مكونات المادة. ليست فقط من مكونات النقد، وإنما من مكونات الأدب نفسه.

التعددية غير القابلة للاختزال، هي أيضاً قوة الأدبي. وتمرده؛ غالباً ما يكون هنا وأن بطريقة لا واعية، ضد الدغماتية واليقينيات وهو بهذا يستعصي على التحديد. وهذا ما يجعل الأدب منشورياً إلى ما لا نهاية.

پول أرون، دينيس سان - جاك، آلان فيالا

---

(1) جرى احترام تنوع الأعراف في الفرانكوفونية وبخاصة فيما يتعلق بتأنيث أسماء المهن.

استعمال المعجم

نعالج هنا الحركات، والسجلات، والأنواع، والتطبيقات، والمؤسسات، والمفاهيم الأدبية، وقضايا الجمالية الأدبية، جميع المصطلحات الواردة تتسع لتأخذ المعنى الأدبي: وهكذا فإن الأسطر التي خصصت «للسينما» على سبيل المثال، ينبغي أن تفهم على أنها «السينما والأدب» وكذلك الحال بالنسبة «للرسم»، «الموسيقى» و«المسرح». جرى الإختيار على أساس الفضاء الفرانكفوني بالاستناد إلى اللغة التي هي لغتنا ـ دون استبعاد ما قدمته لنا اللغات والثقافات الأخرى.

هذه المادة ليست تامة وما هدفت إلى أن تكون كذلك. المفاهيم التي لم تدخل إلى الخطاب النقدي، أو تلك التي تحيل إلى نقد خاص، والحركات ذات الأهمية الثانوية التي نادراً ما جرى تدريسها، والأحداث المؤسساتية المفرطة في خصوصيتها، لم تشكل مادة للمقالات، وكقاعدة عامة، فإن المعلومات الأساسية المتعلقة بها، يمكن الوصول إليها من خلال الفهرس. كما أن التحاليل أيضاً مرتبطة بوضعية البحث: الدراسات التي تناولت مختلف مناطق الفرانكوفونية مختلفة جداً من حث الاتساع: بلجيكا وفرنسا وكيبيك وسويسرا أفادت من أعمال دقيقة وعديدة فيما المغرب وماسكاريني لا تزال محرومة من مثل هذه الدراسات (وفي حالة كهذه يقدم هذا الكتاب إشكالية تستحق الدراسة).

تتضمن الملاحظات ـ اللهم سوى بعض الاستثناءات ـ ثلاثة أقسام رئيسية:

ـ تحديد للميدان أو المفهوم فيما يقرب من عشرة أسطر كحد أقصى. يرد فيه المعاني الأساسية التي عرفها المصطلح، واستخداماته القديمة والمعاصرة، مع التركيز، وفق الحالة، على تطور المعنى، أو على الفائدة المستفادة من هذه الدلالة أو تلك.

ـ تاريخية المفهوم أو الميدان، تعرض وفق التسلسل الزمني بشكل يبين تطور

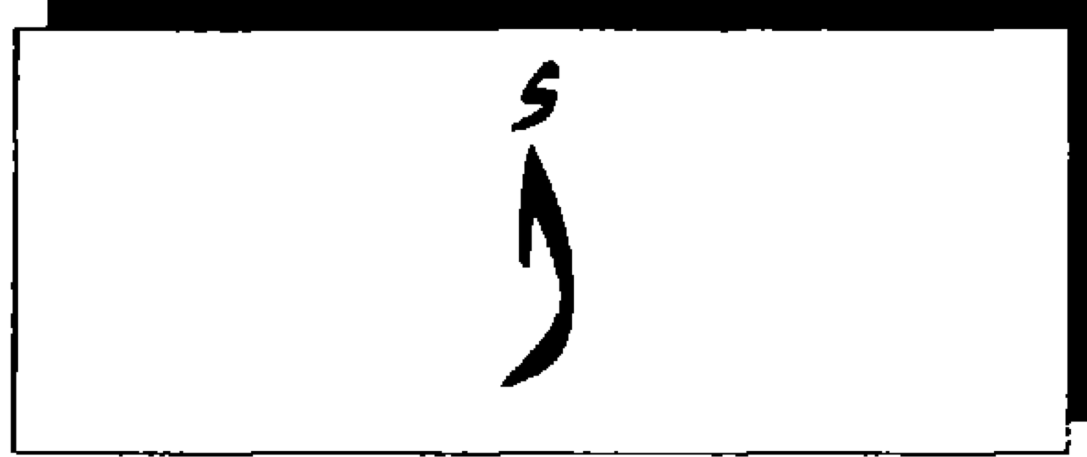
المفهوم (الشيء وليس الكلمة). يجري دعم القول بالمؤلفات والحركات والمعالم الأكثر شهرة أو الأكثر أهمية.

ـ إشكالية تتضمن أربعة أقسام ـ ليست جميعها إلزامية:

1 ـ موضوعاتية (التي تغطي المفهوم بالكامل!)، 2 ـ قولية (كيف نتحدث عنه؟)، 3 ـ مؤسساتية (في أي حقل، ما مدى مشروعية المفهوم والمناظرات التي دارت حوله؟)، وأخيراً ابيستيمولوجية (ما مدى صلته بموضوعات أخرى؟ ماذا نجد من هذا المفهوم في فضاء النقد، وماذا عن صيرورته؟).

قد يبرز مجمل هذا الترقيم موقفاً متحيزاً، التزاماً من قبل كاتب المقال، ولكن هذا يحدث دائماً انطلاقاً من معطيات مرتبطة بحدث أو واقعة محددة بقدر المستطاع.

في المقابل فإن كل ملاحظة مصحوبة ببليوغرافيا محددة عن عمد بخمسة عناوين كحد أقصى ـ وبروابط. هناك ثبت للمفاهيم المتممة يقع في نهاية المعجم.



الآبائية (دراسة علم آباء الكنيسة) PATRISTIQUE

تعني هذه الكلمة مؤلفات «آباء الكنيسة» *(Patres)*، كما تعني أيضاً دراسة مذاهبهم. وبهذا المعنى الثاني، تدخل في منافسة مع كلمة («Patrologie»/ مؤلفات آباء الكنيسة) التي تشير إلى المجموعات المنشورة، والتي تشتمل على المؤلفات الأكثر قدماً للأدباء المسيحيين. جرى الاعتراف بأهمية الكتابات الآبائية في زمن مبكر جداً، وذلك بهدف الحفاظ على ذكرى أولئك الذين ساهموا بترسيخ العقيدة المسيحية.

شكّل الكتاب الذين، ومنذ القرن الثاني وحتى القرن السابع، أرسوا أسس لاهوت مسيحي، صورة الآباء المؤسسين. أراد هؤلاء المفكرون المسيحيون الحفاظ على وحدة العقيدة، وعبروا عن ذلك بلغة قادرة على منافسة المتطلبات الفكرية للفلسفة اليونانية. والواقع أن اللاهوت المسيحي مدين بنشأته، إلى ضرورة تكييف تعاليم الإنجيل مع مقتضيات فكر العالم الهيليني. متمكنين من الأدوات المفهومية للفلاسفة، وأيضاً من أساليب النحويين والبيانيين والخطباء، شق «آباء الكنيسة» طريقاً فكرياً عريضاً.

انتشر هذا النشاط الغزير بادىء ذي بدء، في اللغتين الكبيرتين لثقافة العالم القديم، اليونانية واللاتينية. من بين الممثلين الأكثر شهرة للموروث اليوناني نذكر: كليمان الإسكندراني، أوريجين، ايزيب دي سيزاريه، غريغوار دي نازيانس، غريغوار دي نيس وجان غريزوستون. عند اللاتين، إلى جانب أوغسطين وجيروم (القرن الخامس) الذي افتتح الموروث كتابه «*De viris illustribus*»، نذكر اميرواز دي ميلان، لاكتنس، ترتيليان، وپريدانس. خلف لنا العصر الوسيط سلالة من الفكر اللاهوتي. وبدءاً من القرن السابع عشر، اعتمدت دراسة «آباء الكنيسة» المناهج الفيلولوجية

(أعمال ريشار سيمون بخاصة). شهد القرن التاسع عشر، ظهور كبريات مجموعات النصوص الآبائية، التي ما يزال نشرها مستمراً حتى أيامنا هذه: *«Corpus christianorum, series latina et series graeca»*. تيرنهو، بريبول، منذ 1953 *Corpus scriptorum latinorum*، هولدر ـ بيشلر ـ تمبسكي، فيينا منذ 1866، ج. پ. ميني طبعة *Patrologia graeca* باريس 1857 ـ 66، مجلد I، *Patrologia latina* ج. پ. ميني (طبعة) باريس 1844 ـ 1864، 217 مجلد، مجلد 4.

ليس هناك لائحة قانونية للآباء، يتغير مدى مفهوم الآبائية، بحسب نظرتنا للأدباء وفق تصور تاريخي، أو وفق دورهم اللاهوتي الأورثوذكسي.

يحتضن الأدب الآبائي أفقاً نوعياً واسعاً. تسير العديد من المباحث العقدية (من *«جنية أركون»* لأوريجين، وصولاً إلى *«مدينة الله»* لأوغسطين 420) جنباً إلى جنب مع مؤلفات رسائلية مثل «رسائل» جيروم، كما مع شروحات، وسير، وسير ذاتية (*«اعترافات»* القديس أوغسطين 393 ـ 401)، وحكايا تاريخية (*«تاريخ كنسي»* لايزيب دي سيزاريه، القرن الرابع)، ومؤلفات غنائية (پريدانس). يعبر هذا الفيض الأدبي عن مدى طموح آباء الكنيسة. لقد رغبوا في الجمع، ولكن ليس دون نقاش، ما بين رسائل بولس ورسائل سينيك، ما بين فصاحة الرسل، والخطابية العزيزة على شيشرون، شروحات النحويين والتأويل المستلهم اليهودية، تقاليد المؤرخين القدامى والأخباريين التوراتيين، استلهامات ناظم الأناشيد الدينية، وافتتانات الشعراء اللاتين والإسكندرانيين. لنصوصهم، التي لا يزال بعضها يقرأ بقوة ـ القديس أوغسطين ـ تأثير أدبي وديني معاً.

Campenhausen H. von, *Griechische Kirchenväter;* trad. fr.O. Marbach, *Les Pères grecs*, Paris, Éd. de l'Orante, 1963. - Campenhausen H. von, *Lateinische Kirchenväte*, trad. fr.C.A. Moreau, *Les Pères latins*, Éd. de l'Orante, 1967. -*Dizionario patristico di antichitá cristiane*, Angelo Di Berardino (dir.) [1983]; adapt. fr. F. Vial (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, Paris, Le Cerf, 1990, 2vol.

ياسمينا فوهر ـ جانسن

راجع: الكتاب المقدس؛ المسيحية؛ القداسة؛ الآداب اللاتينية والنيولاتينية؛ الدين.

الآداب الجميلة — BELLES-LETTRES

منذ بداية القرن السابع عشر حيث تم تسجيل بدايات ظهورها، استعملت (belles-lettres) في لعبة تقارب وتمايز عن كلمة (علم الأدب)، الآداب المقدسة، الآداب العالمة، الآداب الجيدة. المعنى الغالب للكلمة يشير إلى كل الممارسات

التي تحوي بعداً جمالياً بما في ذلك: «التاريخ»، «الفصاحة» و«الشعر» ـ ومن ضمنه المسرح ـ (معجم ريشيليه 1680).

مع الأنسية اهتمت الآداب الجيدة بأبرز أدباء العصور اليونانية ـ اللاتينية القديمة. في القرن السابع عشر أدت إعادة تنظيم حقول المعرفة (التي كان لا يزال يشار إليها بكلمة أدب) إلى التمييز بين الآداب المقدسة (نصوص دينية، تاريخ ديني) والآداب الإنسانية أو الدنيوية، التي تشمل سائر النصوص، والتي ينماز فيها علم الأدب حيث تفترض الصفة قيمة مرتبطة بالجمالية. يمكن تحديد المرحلة التي بات فيها استخدامها شائعاً ومسيطراً ما بين ظهور *«المختلف ما بين «علم أدب» نارسيس وفيلارك»* لمؤلفه ج. ب كامو 1630 (مشهد من معركة *«رسائل»* بلزاك وبالتالي من معركة الحداثة) و «كاتالوج مكتبة الملك» 1750 الذي يشتمل على قسم هام عن «علم الأدب». تظهر معاجم تلك المرحلة اختلافاً في وجهات النظر. إذا كان *«علم الأدب»* بالنسبة للحداثويين مثل ريشيليه ينسجم مع النظرة السابقة، فإن فورتييه (1690) الأكثر تقليدية يرى أننا ندعو «الآداب الإنسانية، وبشيء من التعسف علم الأدب، معرفة الأدباء والخطباء، مع أن الآداب الجميلة هي: الفيزياء والهندسة والعلوم الجامدة». إنه موقف تقليدي للغاية ومثير للجدل. أكد معجم *«الأكاديمية»* في طبعته سنة 1740: «نعني بالآداب الجميلة، القواعد، البيان، والشعر» وهذا ينسجم مع ما ورد في «الكاتالوج» الذي سبقت الإشارة إليه الذي ذكر القواعد، البيان، الشعر ـ بما في ذلك المسرح ـ الرواية والمؤلفات الهزلية، فقه اللغة، المحاورات، المدائح، المصنفات المتعددة الموضوعات. إذا كان التاريخ قد اختفى من هذه اللائحة، فإن المحتويات تغطي ما سماه «سوريل» في *«مكتبته الوطنية»* «علم الطبقة الراقية» أي الثقافة الأدبية المتمايزة عن المعرفة المتحذلقة والعلوم الخالصة. التقارب مع المعنى الحديث للأدب ظاهر جلي: يعتبر *«معجم»* ريشيليه «علم الآداب الجميلة». الأدب «علم». الشيء نفسه مع كتاب الأب «باتو» الذي يدرس أهم الأنواع الشعرية والمسرحية بعنوان *«كتاب الآداب ـ الجميلة»* (1748). وهكذا تتنافس لفظتا الأدب والآداب الجميلة في هذه المرحلة للدلالة على الممارسات الأدبية والتي ذوت عندما أخذ التاريخ يشق لنفسه نهجاً مستقلاً.

كشف كارون (1992) أن ما تحيل إليه علامة «الآداب ـ الجميلة» يمكن أن يتغير بحسب القطاع المعرفي الذي نعود إليه: معاجم، كتب هادفة للتعليم، أو مؤسسات الحياة الثقافية المتنوعة المفاهيم. وهذه لا تختلف بشكل جذري عن المناظرات التي

تلت حول اتساع مفهوم الأدب. وهكذا نلاحظ أنه طوال المرحلة التي شاع فيها استخدام التعبير «آداب ـ جميلة»، كان «التاريخ» يزداد ابتعاداً عنها فيما كان يترسخ فيها وضع الرواية و «المدائح» و «المؤلف المتعدد الموضوعات» والبحث والمقالة.

وعلى هذه الصورة تغيرت بنية الاستعمال: كانت الاستخدامات الأولى من قبل أدباء ذوي ثقافة لاتينية ـ من هنا «التاريخ» ـ ثم تلا ذلك قسم لا بأس به من «الطبقة الراقية» أصر على التباهي بهذا القسم من ثقافته. الآداب ـ الجميلة الفرنسية التي قرظها باتو جاعلاً منها موضوعاً للتعليم هي في الفضاء النصي للأدب يومذاك «باكورة الحداثة» والشيء المطروح في الحقل الأدبي الأول. كما أمكننا أن نلاحظ غالباً أنه حتى العام 1750 بل وبعد ذلك، فإن عبارة الآداب الجميلة تعني الأدب والدراسات الأدبية. من جهة أخرى إن كلمة «جميلة» تؤشر دون شك إلى الخاصية الجمالية، وإن لم تكن مطروحة كفاية بذاتها كما طرحت فيما بعد في الحلقة الضيقة للحقل الأدبي بعد سنة 1850: يومذاك، وكما هو الحال اليوم، في قسم كبير من النتاج الأدبي الجمالية والوظيفية تعتبران مكونتين لنفس المحصلة الأدبية.

Caron Ph., *Des «Belles Lettres» à la «Littérature»*, Louvain-Paris, Peeters, 1992. - Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, chap. X. - Viala a., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

جان هيرمان، آلان ڤيالا

راجع: الآداب الجيدة؛ الأدب.

آداب جيدة — BONNES LETTRES

يحوي الأدب المكتوب باللغة العالمة والعامية الذي ظهر في أوروبا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، الشروحات التي تناولت الأنواع المقدسة (المزامير، المواعظ، الرسائل، الأمثال) الدنيوية (الأحكام، الحكايا، الأمثال الخرافية، الميتولوجيات، المسرح). كما يشتمل على نتاج واسع من الأنواع التي يقوم النحويون والبيانيون بتدريسها في العادة (الأمثال الخرافية، المبالغات، الحكايا، الخطب، الفكاهات، المحادثات المتداولة، الحكم).

مع بداية التاريخ الميلادي كان البيانيون يدرِّسون المثل الخرافة، الحكاية والخطبة بمثابة تمارين تعد للخطابة «Progymnasmata». أما الأستاذ المدعو «grammaticus» فيتولى مهمة الإعداد للقراءة والتفسير. في القرن الخامس عشر، ومع بعث الفن النحوي القديم، صار النحوي أستاذاً للأدب بمعنى أنه تولى الأهليتين:

الحق تمرين البحث بتمرين الكتابة في إطار منهج جامع لتعليم *«آداب الإنسانية»* (Litterae humaniores). يعتبر كل من أنج بوليتيين (*Sylva ambra* 1485) وبونتانو (*«De sermone»* 1499)، ايراسم (*«Parabolae»* 1514)، وبيبيل (*Facetiarum* 1551 *libri* يعتبرون جميعاً نحويين بامتياز: علّموا وشرحوا وألفوا فن الحكم، الأحكام، الفكاهات، المحاورات المألوفة سواء كانت عالمة أم شعبية، محصورة (حلقات العلماء) أو عامة (الأوساط الريفية). في النصف الأول من القرن السادس عشر كانت الآداب الجيدة في شمال أوروبا تدرس في كليات الفنون ثم في معاهد النحو خارج الوسط الجامعي، وأخيراً في أكاديميات الشعر والصنائع الشريفة (الرسم والنحت م.م.). في فرنسا أسس ظهور *«كلية قراء الملك»* (1530 ـ 1539)، (الكوليج دي فرانس فيما بعد) لتعليم «الآداب الجيدة» في إطار من العالمية. حدد غِيّوم بوديه (G. Bude) مهنة أستاذ الآداب كمهنة تتصدى للفصاحة العالمية «التي هي علم، ملكة عالمية تضم في دائرة واحدة العلوم الشريفة والسياسية» غِيّوم بوديه عن *«مؤسسة الأمير»* (1547). والواقع أن «الآداب الجيدة» ذات طموحات تتوخى السيطرة على مجمل المناهج الجامعية بما في ذلك اللاهوت والحقوق. وهذا يفسر لنا لماذا تم الخلط طويلاً بين الآداب الجيدة والمعرفة الموسوعية أي مع الـ «Littératura» القديمة، ممارسة الشرح القائم على الرواية، المفيد في المحافظة على ثقافة عالمية هيلينية ومسيحية. وهكذا فإن سوريل يمزج الآداب الجيدة مع الآداب المقدسة أو مع تعليم الثقافة (دراسات البشرية) ويميزها عن «الآداب الجميلة» التي تشكل الأدب بالمعنى الحصري، والتي يمارسها الأديب المتخصص في المسرح، في الرواية، في الشعر *«المكتبة الفرنسية»* (1664). ولّد احتراف مهنة الكتابة على المدى الطويل استقلالية الأدب وانفصالاً أكثر وضوحاً بين وظيفة الكتابة ووظيفة التعليم. ولكن مناهج تعليمية مشابهة لمناهج الآداب الجديدة قدمها بشكل خاص كل من جوست ليبز *«سينيك»* (1606) في القرن السابع عشر، كما اقترحها في القرن الثامن عشر غيامباتيستا ڤيكو *«Principi di Scienza nuova»* (1744). في أيامنا هذه لا يتوخى تدريس الأدب في الجامعات إعداد أدباء أو منتجي نصوص على الأقل وإنما يهدف إلى إعداد مدرسين للغة، للواقع الثقافي والواقع التاريخي.

عالمية الأهليات المنسوبة إلى النحوي يُنظر إليها اليوم كاستراتيجية لاستقلالية الأديب إزاء المؤسسة الجامعية من جهة ومن قيود «الدولة الحديثة» من جهة أخرى. بوساطة العالمية يأمل الأديب تحاشي الوقوع في فخ السياسة والتخصص الذي تفرضه

الجامعات وتجعله أسيراً لمهمات الموظف أو المأمور. تتضاعف عالمية الأهليات بشيء من الدولية التي لا تتلاءم مع المؤسسة الجامعية. منذ القرن السادس عشر، عرفت أوائل «مؤسسات الحياة الأدبية» التي أقامها النحويون (Les sodalitates litterarum) صدى دولياً قوياً مما سمح لها بخلق حزم من الرعاية عبر أوروبا، أن تحصل وتتقاسم العائدات والهبات المتنوعة. إشكالية أخرى تتعلق بخصوصية الأنواع التي تمارسها الآداب الجيدة. الأمثال الخرافية، الأقوال المأثورة، الفكاهات والنوادر والمعاني المشتركة تتنافس جميعها في إقامة معنى جماعي مشترك بل مثال موضع إجماع في لحظة تاريخية حيث سلطة الملك وشرعية العلاقات الاجتماعية القائمة على روابط التبعية والخضوع من أجل تبادل الخدمة باتت موضع تساؤل. تاريخ الآداب الجيدة يشمل إذن أول ما يشمل تكون الدول الحديثة والمداميك الأساسية في قيام سلطة القانون والمعتقدات.

Cave T., *Pré-histoires, textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999. - Goyet F., *Le sublime du «lieu commun», l'invention rhétoriqe dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996. -Grafton A., Jardine L., *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in fifteenth- and seventeenth- Century Europe*, Londres, Duckworth, 1986. -La Garanderie M.-M. de, *Christianisme et lettres profanes*, Paris, Champion, 1995.

آلين لواك

راجع: الآداب الجميلة؛ التبحر؛ الأنسية؛ الآداب اللاتينية والنيولاتينية؛ الأدب؛ جمهورية الآداب؛ السفسطائية.

الآداب اللاتينية والنيو ـ لاتينية

LATINE et NÉO-LATINE (Littératures)

انتشر الأدب اللاتيني الذي ولد في روما في إيطاليا ثم في جميع البلدان التي خضعت للسيطرة الرومانية (أوروبا، أفريقيا الشمالية، الشرق الأوسط). يمكننا الاعتبار أنها امتدت ما بين القرن الثالث ق.م (عهد الجمهورية) إلى القرن الخامس ب.م (476: سقوط «إمبراطورية الغرب»). رغم تشكله بتأثير من الثقافة اليونانية إلا أنه ينم عن «عبقرية» رومانية تشكل جوهر الثقافة الأوروبية الحديثة. وعلى الرغم من أن العصر الوسيط عرف عدة «نهضات» للأدب اللاتيني، إلا أن من المتعارف عليه تسمية الأدب «النيو ـ لاتيني» مجمل الكتابات التي استوحت الآداب الرومانية وكتبت «باللاتينية الجديدة (والواقع بلاتينية العصور القديمة المختلفة عن اللاتينية الوسيطة) منذ عهد دانتي وپترارك وحتى أيامنا هذه (ايجسيويجن 1977).

بعد فترة ما قبل ـ أدبية إيطالية خالصة غير معروفة عندنا بشكل جيد، ظهر الأدب اللاتيني سنة 240 ق.م مع ليڤيوس اندرونيكوس. وخلال قرنين من الزمن اقتحم الرومان عدداً كبيراً من الأنواع الأدبية: المسرح مأساة كان أم ملهاة (نيڤيوس، پلوت، سيسيليوس، تيرنس، باكيڤيوس، أكيوس)، الملحمة (اينيوس)، الهجاء (ليسيليوس)، التاريخ (كاتون، مؤلفو الفهارس)، الخطابة (الغراكيون). وقد بلغ هذا الأدب ذروته في القرن الأول ق.م في نهاية عهد «الجمهورية» (شيشرون، قيصر، ساليست، ليكريس، كاتيل) وبداية ملكية أوغيست (تيت ـ ليڤ، هوراس، ڤيرجيل، إضافة إلى شعراء المراثي غاليس، تيبيل، بروبيرس وأوڤيد). رغم إعجاب الأوساط المثقفة بالثقافة اليونانية، إلا أنها اهتمت بنشر وإغناء لغتها «القومية». سرعان ما اعتبرت هذه الأخيرة «كلاسيكية» وأخرجت للعصر الوسيط وللعصور الحديثة النماذج الأكثر تقليداً. في تلك الأثناء وفيما كان شيشرون يقعد الخطابة، وهوراس الشعرية (اتخذه بوالو قدوة). وفيما كان ڤيرجيل بعد هوميروس يخلد النوع الملحمي ممجداً، شأنه في ذلك شأن المؤرخ تيت ـ ليڤ، النظام والسلام، عكف كاتيمي ثم أوڤيد من بعده بتأثير من التكلفية الإسكندرانية (تيار جمالي أطلقه قبل قرنين من الزمن يونان الإسكندرية) على كتابة مختلفة، غير مرتبة فنياً، عنيفة ومتصنعة في آن. ومنذ ذلك الحين، وحتى نهاية عهد «الإمبراطورية» تأرجح الأدب اللاتيني بين حلم العودة إلى الكلاسيكية الأوغسطية وغواية جمالية أكثر إسكندرانية. تلا الإبداعية القلقة، الساخرة أو المتسامية للمرحلة النيرونية (أواسط القرن الأول: سينيك، ليكان، پيرس، پترون) المرحلة الفلاڤية (النصف الثاني من القرن: پلين القديم، كينتيليان، ڤاليريوس فلاكيس، سيليوس ايتاليكيس، ستاس، مارتيال، جيڤينال، پلين الشاب) والتي جهدت دون أن توفق بلوغ «السلام المذهب» لعهد أوغسطس. في القرن الثاني عاد أدب «الإمبراطورية» يونانياً (وبخاصة مع انتشار الروايات اليونانية التي سيعيد القرن السابع عشر هيكلتها)، رغم وجود بعض كتّاب اللاتينية المهمين (سويتون، ابيليه، أولي ـ جيل). حوالى نهاية القرن الثاني (تيرتيلين، مينيكيوس فيليكس) ثم في القرن الثالث (سيبريين، أرنوب، لاكتانس) وخاصة في القرنين الرابع والخامس (هيلير، امبرواز، جيروم، أوغسطين، بريدانس، پولين دي نول) تفتح أدب لاتيني جديد يستوحي الصنعة الاسكندرانية والأوڤيدية ولكنه يولي أهمية قصوى للموضوعات المسيحية. ظهر أيضاً عدد من الشعراء الوثنيين: في القرن الرابع أوزون وكلوديين شاعرا الرمز والشيء المحسوس؛ في القرن الخامس، ريتيليوس ناماتيانوس، سيدوان أبولينير

وخاصة مارتيانوس كوابيلا، الذي أشاد بتحالف التقنيات الأدبية والفلسفة، والذي سيحظى بمنزلة رفيعة في العصر الوسيط وعصر النهضة.

شهد العصر الوسيط في مراحل ثلاث (القرن السادس، ما بين الثامن والتاسع، وفي القرن الثاني عشر) عودة للاهتمام بثقافة العصور القديمة، جمعاً ودراسة وتقليداً للنصوص القديمة مع مزيد اهتمام «بالكلاسيكيين» (ڤيرجيل وأوڤيد استمرا الأكثر تداولاً) أكثر من الاهتمام «باللاتين» المتأخرين. في القرن الثالث عشر لوڤاتو لوڤاتي وألبيرتينو ميساتو «السابقين على الأنسية»، ثم پترارك وبوكاس في القرن الرابع عشر، مهدوا جميعاً «للنهضة» الإيطالية الكبرى التي ظهرت في القرن الخامس عشر. أما الأدب النيو ـ لاتيني فقد انتشر في القرن الخامس عشر في إيطاليا إثر إعادة الاكتشاف الضخمة للاتينية العصور القديمة (ليه پوج). اتخذت الأنسية «المدنية» في النصف الأول من القرن من شيشرون نبراساً لغوياً وأسلوبياً، وسرعان ما غدا النثر الشيشروني شعار «كنيسة روما» القوية، فيما اقتفى الشعراء القلائل يومذاك (ستروزي الابن والابن بيوس الثاني) خطى ڤيرجيل وشعراء المراثي اللاتين. في النصف الثاني من القرن وبتحريض من فلورنتين انج بوليسيين قامت ردة فعل ضد «الشيشيرونية» قوامها الاعتماد على الموروث الأدبي الإسكندراني وعلى كنتيليان. مع پوليسيين الذي طالب باستخدام لاتينية أكثر مرونة، مستعيراً من نماذج متنوعة، غالباً متأخرة، مفردات وتراكيب مجازية، ظهرت الحاجة إلى عبقرية وأسلوب أدبيين فرديين. وهكذا شهدت نهاية القرن الخامس عشر ظهور شعراء كبار (بوليسيين نفسه، بونتانو، ماريل) تميز نتاجهم بتفنن متحذلق وفرادة قوية. انتشرت التطلعات الثقافية للنيو ـ لاتينية الإيطالية التي حمل إيراسم رايتها في جميع أنحاء أوروبا، فيما امتدت معركة السير على خطى شيشرون إلى مرحلة متأخرة من القرن السادس عشر. في فرنسا، ومنذ عهد أول أنسي، روبير غاغوين وغليوم فيشيه (نهاية القرن الخامس عشر)، نظم الأدباء النيولاتين قصائد دينية أو وطنية طويلة ڤيرجيلية النبرة. وبدءاً من ثلاثينيات القرن السادس عشر انتشر نموذج الأهاجي (نيقولا بوربون، جيلبير ديكير، جان فيزاجييه الذين قلدوا مارتيال *«والأنطولوجيا اليونانية»*) في الدائرة الليبونية بشكل خاص حيث ظهر أيضاً موريس سيڤ، ثم ظهرت الشعارات (ألسييا). وبشكل عام فإن الشعراء النيولاتين الفرنسيين، شأنهم في ذلك شأن زملائهم الأوروبيين، مالوا إلى شعر المناسبة، وأكثروا، بتأثير من كاتيل، هوراس، وستاس، من الدواوين التي تستوحي السيرة الذاتية. لم يتوقف ايتيين دوليه، وجيل ـ سيزار سكاليجيه مؤلف *«الشعرية»*

المشهور (1561) عن الدفاع عن الشيشيرونية. خلال هذا القسم الأول من القرن اهتم الأنسيون باللغة والمحاكاة، والثقافة، سائرين بمودة جنباً إلى جنب مع شعراء اللغة الفرنسية مثل رابليه ومارو، مستخدمين هم أنفسهم اللغة الفرنسية أحياناً. نموذج شيشرون المدافع عن اللاتينية في وجه اليونانية، إضافة إلى التقليد الإسكندراني القائم على تطلب أسلوب شخصي دفع بعدد من هؤلاء «النيو ـ لاتين» إلى كتابة دفاع عن اللغة الفرنسية والذي لم يكن البيان الشهير الصادر عن «لاپلياد» الذي كتبه دي بيليه (1549) سوى حلقتها الأكمل والأكثر دوياً. وحتى في تلك المرحلة، بقي النتاج باللاتينية مزدهراً. كتب ميشال دي لوبيتال، تيودور دي بيز، مارك ـ انطوان ميريه إضافة إلى أعضاء لاپلياد (وبخاصة دورا، جوديل، بيللو، بايف ودي بيليه) مؤلفات ممتازة بالنيولاتينية، وكذلك الحال بالنسبة إلى المؤرخ والكاتب المسرحي جاك دي تو، وجان بونيفون صاحب القصائد الايروتيكية، ايتسيين دي لا بويتي مؤلف «*Pœmata*» التي نشرها صديقه مونتيني والتي ربما كان لها بعض التأثير على «الأبحاث».

طوال العصر الوسيط والحداثة الأولى، بدت اللاتينية وكأنها أداة المعرفة (الصنائع الشريفة (الرسم، النحت، . . .) اللاهوت) ولغة التعليم المنظم برعاية الكنيسة ولغة التواصل في أوروبا. وحتى بعد انطلاقة اللغات القومية في القرنين السابع عشر والثامن عشر بقوة في المدارس، فإن اللاتينية لم تفقد منزلتها في الأوساط الأدبية. كانت حاضرة دائماً في الميدان اللاهوتي واستمرت لغة العلماء: ديكارت هو الآخر كتب باللاتينية. من جهة أخرى عرف الشعر التعليمي والديني النيو ـ لاتيني حظوة مميزة وخاصة في الأوساط اليسوعية (كلود كيبه، الأخوة سانتيل، رابين، كاردينال پولينياك، كاتب الأمثال الخرافية ديبيون). القصيدة «البيئوية» لليسوعي جاك ڤانيير (*Praedium rusticum*، 1706) على سبيل المثال طبعت مرات عدة وترجمت إلى سبع لغات محلية. استمر المسرح النيو ـ لاتيني حياً في الأوساط اليسوعية. كما استمرت الملحمة التاريخية التي راجت في بداية القرن السادس عشر (انطونيوس غاريسوليوس 1649، بيار مامبرين 1658). هذا وقد واجه «المحدثون» هيمنة النموذج الأوغسطي.

استمرت اللاتينية في القرن التاسع عشر عنصراً مهماً في الدراسات المدرسية، كما كانت لا تزال تحتل منزلة لا يستهان بها في الخلق الأدبي. القصائد النيو ـ لاتينية

لبودلير أو رامبو تبقى بكل تأكيد حالات معزولة، ولكن أمكن إثبات أنه في نتاج مهم من ناحيتي الكمية والاجتماع مثل الرواية على الطريقة القديمة، أو في نتاج تجريبي مثل «لاتينيري» جان ريشيبين (1898) أو ترجمات لوران تيلهاد، أمكن إثبات أن الثقافة اللاتينية والنيو ـ لاتينية تلعب دوراً مهماً وتعتبر أساساً للغة شعرية جديدة «مطعمة باللاتينية» تشكل رافعة للحداثة المتدهورة. العالم الأكاديمي هو الآخر بقي وفياً لها: كتب جوريس أطروحته عن هيغل باللاتينية في نهاية القرن.

في نهاية القرن العشرين، غدت معرفة اللاتينية حكراً على عدد قليل من المختصين وقل تدريسها. في الأدب، عدد قليل من الشعراء كتبوا بها. يرى ج. ايجسيويجين أن آخر شاعر فرنسي نيو ـ لاتيني هو ادموند لاكوست «قصائد خفيفة مرتجلة لاتينية وفرنسية» 1962، ومؤخراً قام عدد من الشعراء البلجيكيين الشبان بنشر مجلد «هايكي» باللغة اللاتينية.

اللاتينية هي لغة الوصول إلى العصور القديمة، والآداب اللاتينية والنيو ـ لاتينية لا تزال ترفد، وأحياناً دون وعي الأدباء لهذا الأمر قسماً كبيراً من الثقافة المعاصرة. تم انتشار اللغات المحلية في أوروبا انطلاقاً منها لا بشكل يعاديها، أنتجت هذه اللغات القوانين الأدبية التي هي قوانيننا (تقسيم الأدب إلى أنواع مقوننة) كما انتجت أيضاً ومنذ نشأتها معارضة هذه القوانين (مع الكتابة الروائية القديمة، أو غنائية الأنسيين الهجينة). وكذلك عملت على دفع نموذج منبثق من بلاغة العصور القديمة سرعان ما اكتسب الصفة الأدبية المشتركة لكل الثقافة الأوروبية (كيرتيوس، ريفاتير) الذي استمر حتى بغياب المحاكاة المقصودة. لقد قدمت أسس قسم من عمليات التأويل والأسلوبية كما عرفتا في العقود الأخيرة (بيريلمان، جماعة u، جينيت، ريفاتير هامون، إلخ).

Bayet J., *Littérature latine*, Paris, Armand Colin, régulièrement réédité depuis 1934. -Curtius E.R., *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. fr., Paris; PUF, 1956. -Ijsewijn J., *Companion to Neo-latin Studies*, Louvain, Peeters, 1977-1997 (2 vol.), en coll. avec D. Sacré. - La Garanderie. M. M. de, *Christianisme et lettres profanes. Essai sur l'Humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, Champion, rééd. 1995. -Volpilhac-Auger C., *L'Antiquité au miroir du Grand Siécle: la collection* Adusum Delphini, Grenoble, Ellug, 2000.

بيرين غالان ـ هالين

راجع: العصور القديمة؛ الخلق الأدبي؛ التبحر (التنقيب)؛ هيرمينوطيقيا؛ الأنسية؛ البينصية؛ العُرف؛ النهضة؛ فن الخطابة وعلم البيان.

الآلية (اللاإرادية) AUTOMATISME

تقنية كتابية أصَّلتها السريالية تقوم على كتابة الفكرة دونما توقف «في غياب تام لأي شكل من أشكال الرقابة العقلية وبعيداً عن أي اهتمام جمالي أو أخلاقي» (أ. بريتون، *«بيان السريالية»* (1924 ـ ص 37).

والآلية هي أيضاً حركة فنية ظهرت في كيبيك في أربعينيات القرن الماضي قريبة من السريالية وإن متميزة عنها.

كان الرومانطيقيون الألمان ـ كليست تحديداً *«حول مسرح الدمى المتحركة»* (1810) قد باشروا اكتشاف القسم المظلم الذي يكبته العقل. وهكذا ازداد الاهتمام بالظواهر المشابهة للآلية من مثل الارتعادات وأنماط الهذيان منذ ظهور الرومانطيقية بذهنية مناهضة للعقلنة. في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر اهتمت العلوم الطبية بالروبصة (السرنمة: السير والتكلم في النوم)، بحالات التنويم المغناطيسي، وبالمكونات النفسية التي يصعب السيطرة عليها. أمور أدخلها التحليل النفسي في بداية القرن العشرين تحت مفهوم اللاوعي.

لفظة الآلية استعملت بشكل لافت في العلوم الإنسانية وخاصة مع جانيت (1889) في *«الآلية النفسية»*. مع بريتون منذ العام 1919 في *«الحقول المغناطيسية»* الذي كتبه بالاشتراك مع «سوبول»، وبشكل خاص بعد العام 1924 مع ظهور *«بيان السريالية»* الذي جعل من الآلية التعريف الفعلي لحركته: «السريالية: آلية نفسية خالصة نلجأ إليها للتعبير سواء بالكلام أو بالكتابة أو بأية وسيلة أخرى للتعبير عن واقع عملية التفكير». في امتدادات الرومانطيقيين الألمان وكصدى لاكتشافات التحليل النفسي الحديثة في مجال التنويم المغناطيسي، اعتبرت الآلية كوضعية خاصة في العقل لا كمجرد تقنية أدبية. أرست الآلية مقاييسها وتقديماتها أكثر ما أرست في الفنون البلاستيكية مع ظهور الرسم السريالي (من دوشان إلى دالي مروراً بشيريكو) ثم التجريد الوجداني (من دي كونينغ إلى پولوك مروراً بـ روتكو). متوهمة كقوة مدمرة من قبل السرياليين الأوائل أخذت أهمية الآلية بالتناقص بقدر ما رسمت السريالية حدودها المفهومية والنوعية.

في كيبيك في أربعينيات القرن الماضي قادت صدمة السريالية مجموعة من الرسامين إلى التخلي عن السبل التصويرية للحركة الباريسية لصالح التجريد. جاراهم في ذلك شعراء مثل س. غوفرو *«المنضدة المختلطة، Brochuges»*) وپ.م. لابوانت

(العذراء المحروقة) اللذين أصّلا الآلية في شعرية فجّر فيها الإلهام الدينامي الشيفرات.

ظهرت الآلية عبر التاريخ أعلى من السريالية نفسها، ظهرت كتحد لكل أشكال التشفير ونموذجاً أعلى للتعبير «الخالص». وهي بهذه الشاكلة ارتبطت مع فكرة الإلهام: قوامه التعبير عن قسم مقنع أو مكبوت. يوتوبياً، يفترض هذا المفهوم وجود بدائية تعبيرية لا يمكن للغة، مهما كانت درجة حريتها وتجاوزها للأصول، سوى خيانتها أو في أحسن الأحوال التعبير عنها بشكل ضعيف. دعا رامبو إلى فوضى الحواس التي كانت قريبة من ذلك. ولكن الآلية أكثر من مجرد إلهام يفيد منه الشاعر باتت عنصراً من تراث مشترك.

«إن ما يميز السريالية هي دعوتها للمساواة التامة بين جميع البشر إزاء الرسالة السامية» كتب بريتون في *«الرسالة الآلية»* (1933)؛ إنه يستعيد هنا دعوة لوتريامون إلى شعر «يصنعه الجميع لا فرد واحد». وهكذا فإن الآلية التي صنفها السرياليون مبدأ جمالياً وأخلاقياً تهدف إلى الطعن بالتراتبيات الأدبية، وبشكل أوسع بكل أشكال الاستلاب الاجتماعي. أطروحة طليعية، وفَّرت في حدها الأقصى إمكانية ظهور أدب يتقاسمه الجميع. تمت تاريخياً ملاحظة حدود هذه المقولة. بقي أن نشير إلى أن الآلية في الأدب عرفت خلال القرن العشرين طرقاً جديدة للتمظهر: من الغرابة أن الأدب الكامن في «OuLiPO» يمكن النظر إليه باعتباره تحولاً لجمالية قطعت مع أسطورة الإلهام: يولد الابداع من سحر الصدفة الذي ينبجس هو نفسه من الضغوطات التي يفرضها الكاتب على نفسه وينفذها بطريقة آلية.

Abastado C., *Introduction au surréalisme*, Paris, 1971. -Bander N., *Sociologie du surréalisme (1924-1929), Paris, 1999. -Bourassa A.G., Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Les herbes rouges, 1996.

جان ـ بيار برتران، فريدريك كليس

راجع: طليعية؛ التجريبي (الأدب)؛ التحليل النفسي؛ كيبيك؛ رومانطيقية؛ السريالية.

الأبيديكتيكي (البرهاني) ÉPIDICTIQUE

الأبيديكتيكي» أو البرهاني هو السجل الذي يحوي جميع خطابات المدح والذم. بالمعنى الواسع تحيلنا لفظة «ابيديكتيك» أحياناً إلى الخطابة وإلى شعر الأبهة. إنه أولاً واحد من شرائح الخطابة الثلاث إضافة إلى القضائي والاستشاري التداولي.

في الأصل تعني لفظة «*epideixis*» الخطابات الشفاهية الكبيرة التي تلقى في

احتفال عام (أو «احتفالية» ومنها «المدح») يهدف إلى الإشادة «بالمدينة» وأبطالها وآلهتها، ثم انتقل إلى مختلف أنواع الموضوعات. في العصور القديمة يعتبر المديح أرقى من الذم، ولهذا يرجع «الابيديكتيكي» أحياناً إلى «الأونكومياستيك» (المدحي) (تعني «المدح»: *encomion*). نفعيته أقل مباشرة من القضائي والتداولي وأقل جدالاً ـ يعالج موضوعات يبنى الموقف فيها على تواطؤ ما ـ يهتم البرهاني بفن القول أكثر من اهتمامه بالحقيقة، من هنا رهانه الجمالي الرفيع. وهكذا فإن شرائح كاملة من أدب الخيال ذات المواضيع التاريخية تقريباً أمكن اعتبارها منبثقة عن البرهاني.

يرجع التعظيم إلى الغنائية المفرطة في القدم، وإلى الأهازيج الغنائية المحتفلة بالفوز (قصيدة مخصصة لتمجيد الفائز بالألعاب الأغريقانية) التي شهرها سيمونيد وبندار. نشأ المدح الخطابي المنثور في أثينا حوالى 470 ـ 460. وهكذا فإن خطبة بيريكليس في ذكرى أموات حملة ساموس، وهي في نفس الوقت رثاء، إشادة وتعزية، تؤدي وظيفتين تذكيرية ومدنية بجمعها بين الأموات والأحياء في كائن جماعي وسرمدي، يجسد المدينة. مع السفسطائيين، فقد المديح غايته العملية وغدا ذريعة لممارسات خطابية رائعة في موضوعات ميتولوجية أو غريبة (مدح الطناجر، الفئران، الملح). حاكى أفلاطون هذه الممارسة ساخراً في *«مينيكسين»*. في ظل الجمهورية الرومانية وضع كل من شيشرون وكينتيليين خطاب المديح في درجة دنيا في تراتبية الأنواع الخطابية، وألحقاه بالمرافعات وخطب المواعظ، لم يظهر بشكل مستقل إلا في *(Laudatio funebris)*. بيد أن قدوم «الإمبراطورية» قلب هذه التراتبية: احتلت المناظرات محل مديح الحاكم *(basilikos logos)* وتراجعت الخطابة الجدالية لتتقدم الخطابة البرهانية التي سيطرت في مرحلة «السفسطائية الثانية» في القرنين الثاني والثالث. وفيما هو يسيطر على المشهد العام السياسي والاجتماعي، احتل المديح أيضاً حيزاً في المجال التعليمي *Progymnasnata*): تمارين تحضيرية) وفي مباريات الخطابة حيث استمر يمثل دوراً مهماً حتى عصر النهضة.

أدخلت المسيحية نموذجاً جديداً للمديح، يقوم على تقريظ القداسة والقديسين. التأثير البرهاني قوي في شعر العصر الوسيط الدنيوي، سواء في الشعر المدحي الذي ازدهر في البلاطات الميروفنجينية أو الكارولينجينية، أو في الشعر الغنائي الذي استعار موضوعاته من *«الموروثات»* البرهانية للعصور القديمة (موضوع عوز الشاعر تحديداً). وهكذا ففي القرن السادس عشر مارس الشعر فن المدح والذم بأشكال متعددة: قصيدة غنائية، قصيدة وصفية، قبرية، قصيدة عرس. أثارت هذه الانطلاقة

نقداً ومحاكاة ساخرة (رابليه في *«مديح ميسير غاستر»*، كاردان في *«مديح النقطة»*، ايراسم في *«مديح الجنون»*) تجسدت في المعارضات والمدح الخارج على المألوف. شكلت القصيدة الغنائية البندارية على يد ماليرب في القرن السابع عشر الشكل الشعري الأعظم. أما فيما يتعلق بالنثر الذي نادراً ما استخدم في عصر النهضة، فقد عرف دفعاً جديداً في العصر الكلاسيكي مع مديح الأمراء. في موازاة ذلك اتخذ المديح الرثائي منحى جديداً مع ظهور خطب التأبين التي بلغت الذورة على يد بوسييه إذ أضاف بعداً تثقيفياً دينياً إلى الثناء التقليدي على الفقيد. التقريظ الأكاديمي تناول عظماء الرجال، مصادر المعرفة: حوّل فونتينيل مسيرة النوع بإدخاله عليه بعداً يتناول السيرة. بعد ذلك تلاشى المديح الشعري (رغم تمجيد أراغون لستالين في القرن العشرين) ولكنه استمر في الأشكال المنبثقة عن المقطوعات الوصفية. استمر المديح في النثر، من القصيدة الغنائية *«إلى فورييه»* لبريتون، إلى طقس خطاب القبول في «الأكاديميا»، إلى الاحتفالات بذكرى الأموات، إلى الكتابات الصحفية والسياسية والإعلانية. كما ازدهر القدح، رسائل الهجاء، وسائر الأشكال الاحترابية. وإن كانت لا تظهر بشكل مستقل.

منذ البداية، من الوظائف الثلاث التي أدتها الخطابة كانت الوظيفة البرهانية أكثرها شهرة ذلك لأنها تتصدى لما هو مستحسن أو مستقبح أخلاقياً. ووسيلتها الأساسية هي التضخيم، وهي وإن كانت تنطلق أساساً من واقع ما، إلا أنها تقع في محظور الإفراط بالمدح أو القدح.

وهذا ما يفسر لنا كيف أنها اعتبرت ومنذ العصور القديمة على أنها طنانة جوفاء وأقرب إلى الكذب. أخذ عليها أفلاطون أنها تهدف تحديداً إلى نيل الإعجاب أكثر مما تتوخى التثقيف، أي أنها تقدم الجمالية على الحقيقة. يطرح النمط البرهاني مسألة الجمالية كوسيلة إقناع. وإذا كنا لا نضع اليوم كل الأدب تحت رعايته، يبقى أن العديد من الأنواع، من البورتريه إلى خطب التأبين، إلى النقد التقريظي للرواية والمسرح ذي الأطروحة، إلى الغنائية الغرامية أو السيرية بجميع أشكالها ترجع إليه بحكم الأمر الواقع *(de facto)* وتحليلها يستدعي الرجوع إلى هذا النمط الأساسي.

Aristote, *Rhétorique*, trad. M.Meyer, Paris, Livre de Poche, 1991. -Dandrey P., *L'éloge paradoxal, de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997. -Debailly P., «Le miel et le fiel: *laus et vituperatio* dans la satire classique en vers», *Recherches et travaux*, Univ. Grenoble III, 1996, n°50, p.101-117. -Pernot L., *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 1993.

كلير كازاناف

راجع: الانتساب؛ التقريظ؛ البرهان؛ السيرة؛ المقطوعة الوصفية؛ الفصاحة والخطابة؛ علم الجمال؛ القداسة؛ الغنائية؛ القصيدة الغنائية؛ المناقضة؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الأهجية؛ السفسطائية.

الإبيقورية (مذهب الانغماس في الملذات) ÉPICURISME

مذهب الفيلسوف اليوناني ابيقور (341 ـ 270) الذي يدعو إلى طلب الامتلاء الذي تقدمه وضعية إشباع الجسد، طمأنينة النفس. تقوم فكرته على مذهب الذرّية، وبالتالي على شكل من أشكال المادية. منذ العصور القديمة، اتهم ابيقور وأتباعه من قبل خصومهم بالفجور، وبأنهم مهووسون بالمشرب والمأكل والجنس. في أيامنا هذه تعني لفظة *«ابيقوري»* في الاستعمال المتداول، من يعرف كيف يعيش.

يرى ابيقور أن قمة المتعة تتطلب الاكتفاء بالخبز والماء، وينصح، من أجل بلوغ السعادة، أي الوصول إلى حال من الطمأنينة، تجنّب أي ألم بعدم الاستجابة للرغبات. ويرى أن الصداقة عنصر أساسي من عناصر السعادة، ونصح تلامذته «بالعيش متوارين». أقام برفقتهم في مكان متواضع تحيط به «حديقة» سوف تعطي اسمها لمدرسته الفلسفية. ربما أمكننا تفسير هذه الفلسفة بالميزة غير المستقرة لعصره: مجاعات، تقلبات سياسية مستمرة. من أجل تحرير الإنسان من مخاوفه ـ من الموت، ومن تدخلات الآلهة ـ رسم ابيقور مادية مستوحاة من فلسفة ديمقراطيس الذرية ولكن بعد أن خلصها من الحتمية. تتألف الحقيقة من جزئيات صغيرة غير قابلة للتجزئ تسقط كما المطر في فضاء لا محدود وقد يغدو أحياناً *(clinamen)*: تتصادم فيما بينها لتحقق كل أشكال المرئيات. الوجود إذن هو ثمرة صدفة وما «من داع للخوف» من الموت: ذلك أنه إما لم يقع والإنسان يجهله، أو أنه وقع وبالتالي لم يعد الإنسان موجوداً.

يلخص ليكريس في كتابه *«De rerum natura»* بشكل شاعري فلسفة ابيقور ونظرته الأخلاقية. لم يتم نسيان ابيقور بالكامل في مرحلة ما قبل النهضة: دانتي مثلاً وضعه في الجحيم. أعيد النظر بهذه الإدانة في عصر النهضة من قبل «ڤالا» الذي نشر *«De Voluptate»* (1431)، محاورة بين مسيحي ورواقي وابيقوري يتعاطف معه الكاتب. إعادة اكتشاف ليكريس من قبل لي بوج سنة 1414 مضافة إلى *«دي فينيبيس»* لشيشرون أعادت الاعتبار إلى ابيقور. اعتبره ايراسم حليفاً، إرهاصاً للمسيحية، ذلك لأن الملذات الحقيقية بالنسبة له هي متع النفس.

كما أن النهضة غرفت من «*De rerum natura*» حكاية عن أصل البشر شديد الاختلاف عن أسطورة العصر الذهبي أو عن سفر التكوين: الحالة الأولى للبشرية كانت وحشية حيوانية، عمل العقل البشري على تشذيبها ببطء. إذا لم يكن هذا العالم الذي لا إله فيه قد غذى الإلحاد فإنه على الأقل عمل على إذكاء المناظرات التي تناولت العقائد المسيحية المرتبطة بالعناية الإلهية وخلود النفس. لقي هذا النص رفضاً قاطعاً من قبل المدافعين عن الإيمان: بالنسبة لكالڤن: ابيقور خنزير، وليكريس كلب. طبع ليكريس في فرنسا لأول مرة من قبل ن. بيرو (سنة 1514) ثم ترجمه لامبين (1563) المرتبط بالأنسيين والشعراء وخاصة برونسار الذي أهداه الكتاب الثاني. يقارنه دورا بدانتي، وثمّن دي بيليه شعره التعليمي. يظهر شعر رونسار الفلسفي في «*الأناشيد*» مدى تأثير ليكريس على «لابليياد». مونتيين الذي استشهد عدة مرات بكتاب «*De rerum natura*» يقدم هذا الأخلاقي المستنير ويرى في ليكريس حليفاً في السخرية من ادعاءات الإنسان في المعرفة والحكم.

في القرن السابع عشر اعتنق الزنادقة الابيقورية: غذت فلسفة غاسندي وسيرانو دي بيرجيراك في (*«العام الآخر»* 1657). إلحادية وابيقورية تتجاوران في الدعوة إلى ايروس كوني يجمع بين المهاوي العلمية والأخلاقية لهذه الفكرة. تأثر لافونتين بالابيقورية الأخلاقية، في *«أمثاله الخرافية»* في *«أقاصيصه»* و*«غراميات بسيشيه»* التي بدأت في «جنينة». لم يتردد بعضهم في اعتبار ستاندال ابيقورياً بسبب تعاطفه مع الزنادقة: إلحاد وتمجيد اللذة. دافع ماركس عن ابيقور في أطروحته للدكتوراه. في القرن العشرين إضافة إلى نيزان الذي اهتم بـ *«ماديو العصور القديمة»* (1938) عبر كل من هنري دي مونتيرلان وتلميذه غابرييل ماتزنيف عن إعجابهما بالحكمة الرومانية واللذة القديمة. في المرحلة المتأخرة *«حقبة الفراغ»* (1983) التي وصفها جيل ليبوفتسكي، هذه الحالة الثقافية المميزة بغياب الماورائي وانكفاء الأفراد في سكينة حدائقهم الخاصة يمكن مقاربتها بشكل من أشكال التصور الابيقوري.

Darmon J.C., *Philosophie épicureinne et littérature au XVII siècle*, Paris, PUF, 1998. - Fraisse S., *L'influence de Lucrèce en France au XVI s.*, Paris, Nizet, 1962. - Gambino S., *Savoir de la nature et poésie des choses. Lucrèce et Épicure à la Renaissance*, thèse dact. de l'EHESS, 1999. - Rodis-Lewis G., *Épicure et son école*, Paris, Gallimard [1975], 1993. - Salem J., *L'atomisme antique. Démocrite, Épicure, Lucrèce*, Paris, LGF «Le Livre de Poche», 452, réf. Antiquité, 1997.

الكسندر رووس

راجع: العصور القديمة؛ الإدراكي (المعرفي)؛ الأدب التعليمي؛ الزندقة (الفسق)؛ الفلسفة.

الإتصال (التواصل) COMMUNICATION

يحدد الاتصال في حده الأدنى بأنه فعل إقامة علاقة بين مُرْسِل (باعث) ومُرسَل إليه (متلقي) بهدف نقل شيء أو معلومة. يمكننا أيضاً أن نضع في إطار الاتصالات مجموعة الوسائل والتقنيات التي تتيح نشر الرسائل (الكتابات، الرسائل السمعية البصرية) وسط جمهور محصور أو عريض.

شكل الاتصال اللغوي موضوعاً للعديد من الأبحاث النظرية. السؤال هو معرفة ما إذا كان بالإمكان أن تتوسع لتشمل الاتصال الأدبي الذي يفرض إقامة علاقة بين كاتب (مرسِل) وقارىء أو سامع (مرسَل إليه) بوساطة نص مقروء أو مسموع يقوم على شيفرة محددة هي اللغة، وترتبط بوسائل إعلامية متنوعة (كتاب، عرض) ووسيطة (الطابع، المكتبي، الممثل).

الكلمة "Communication" مستعارة من لاتينية القرن الرابع عشر *(Communication, Communicare)* التي تحيل إلى فكرة «جعل الأمر شائعاً مشتركاً» «إقامة علاقة مع»). في الزمن الأول أشارت الكلمة إلى العلاقات الاقتصادية، وبعد ذلك إلى الطوبوغرافيا: أن تهتم بالاتصالات في القرن السابع عشر يعني ذلك دراسة تركيب المجال الوطني التجاري عبر إقامة سبل التواصل. بدءاً من القرن الثامن عشر تناول الاتصال مجالات شديدة التنوع، وهذا ما يكشفه لنا المعنى الوارد في «*الموسوعة*» التي ذكرت أن «لهذه اللفظة عدداً كبيراً من المعاني». إذن يعود الاتصال إلى المصادر اللغوية والكتابية، ويمكن قراءة تاريخه بالمكتوب بشكل خاص ثم في المطبوع كما في المُشاهد.

استمر حفظ المعرفة والمعلومات ولمدة طويلة شفاهياً ومخطوطاً في آن. أحدث اختراع المطبعة تغييراً لهذا بسبب النشر الواسع الذي سمحت به: «عن طريق الكتاب دخلت الفكرة في دائرة السوق... باكتسابها قيمة إنتاجية وانتشارية بفضل التقنيات الجديدة، تم التعامل مع الفكرة باعتبارها معلومة» (بريتون وبرولكس 1989). أخذت الارتباطات تزداد لصوقاً ما بين الثقافة، الاتصال، والاقتصاد.

القرن التاسع عشر، مرحلة النمو الهائل لوسائل الاتصال التي اتخذت أشكالاً مختلفة (القطار، التيليغراف، التلفون، الراديو، السيارة، الطائرة)، ثم انطلاقة النشر وتعدد الصحف، كل هذا وثق الصلات ما بين الثقافة والصناعة كما ساعد على ظهور الدعاية وتوسعها، وهكذا بات الفضاء التواصلي مجال استثمار من قبل الإنتاج

الرأسمالي والصناعي. ومذ ذاك توسع الاتصال ليتخذ شكلاً إعلامياً. أهمية التعبير «جمهور الإعلام» بات مرتبطاً منذ العام 1930 بالدور الذي لعبته الالكترونيات (راديو ثم تلفزيون ثم المعلوماتية). غالباً ما يتقدم في أيامنا هذه القول بأننا نعيش في مجتمع الصورة الذي حل محل مجتمع المكتوب (الذي يسميه مارشال ماكليهان «مجرة غوتنبرغ»). يتحدث ب. ليڤي عن ثلاثة «أقطاب» تتابعت زمنياً: مرحلة المشافهة الأولية، ثم مرحلة الكتابة، وأخيراً المرحلة التي يطلق عليها اسم «المعلوماتية ـ الإعلامية». لا يمكن إبعاد المنتجات الأدبية عن هذا السياق الذي تصوره سواء بتكيفها مع السوق (الأدب الكبير الإنتاج، بست ـ سيلرز)، وسواء بتناول موضوعات تأثيراتها السلبية على العلاقات بين البشر (موضوع «اللاإبلاغية» أو مقاومة اللغة المشتركة). توسعت الأبحاث حول الاتصالات في القرن العشرين. استخدمت الكلمة كثيراً في العلوم والتكنولوجيا. اعتبرت الألسنية اللغة وسيلة اتصال وحللت السيمائية نظم الإرشادات والشيفرات الشفاهية وغير الشفاهية. طُبق بعض ما حملته بشكل مباشر على التحليل الأدبي. اقترح جاكوبسون تغييراً لمخطط الاتصال الأساسي «لبولهير» ليدخل إليه وظيفة «شعرية» وذلك سنة 1963. هبرماس من جهته حاول مقاومة تدفق «اللاعقلانية» الحديثة بانتقاده «خطاب الحداثة» الراسي على وجه التحديد في التجربة الأدبية للقرنين التاسع عشر والعشرين.

طرح الاتصال الأدبي ثلاثة أنواع من المشاكل. المشكلة الأولى هي مشكلة توسع النصوص وطريقة انتشارها وصولاً إلى جمهرة الأدب وجمهرته ـ الإعلامية. بيد أن هذه القضايا تتعلق بشكل خاص بالأدب الواسع الانتشار. القضية الثانية تتعلق بانطلاقة تواصل الصور التي تزاحم بقوة الثقافة المكتوبة. القضية الثالثة هي مدى دقة هذه التحليلات. يتوقف نقل الرسالة قبل كل شيء على مضمونها. يبرز النص الأدبي أولاً الدّال. تطرح قضايا الشكل مسائل خاصة كتلك التي تثيرها صعوبات الترجمة على سبيل المثال وخاصة في النوع الشعري. وهكذا فإن بإمكاننا تحليل الاتصال الأدبي على ضوء الثوابت الشائعة المرتبطة بالموضوع، الشخصيات، الخ. إضافة إلى ثوابت أخرى أكثر تحديداً خاصة بالأنماط التعبيرية للأدب. ولكي نستخدم صيغة خاصة بنظريات الإعلام «التشوش» هذه المعلومات الجديدة وغير المتوقعة التي تضفي الضبابية على الرسالة تساهم كثيراً على إيجاد ما نسميه في الأدب «هدم» «كثافة» «مخالفة» «تعمية»، الخ. بمعنى آخر ما يميز الأدب من وجهة نظر الجمالية الحديثة عن سائر أنواع الرسائل.

شكل آخر غريب في معالجة هذا النوع من الاتصال يأخذ بعين الاعتبار العلاقات التي تقوم بين مرسل الرسالة ومتلقيها. وإذا كان هناك جماهير تشكل هدفاً لبعض الأنواع المخصوصة (وتحديداً بعض المجموعات التي تشكل سلاسل، أو بست ـ سيلرز) فإن الكاتب لا يستطيع إخضاع نصه بشكل كامل لجمهور محدد. هناك عوامل عدة تتدخل بين الكاتب وجمهوره المحتمل: النقد، الدعاية، الوشوشة، آنية النص وعلاقته بأحداث اجتماعية ـ تاريخية، احتمال اقتباس النص (في المسرح، في السينما) الخ. من جهة ثانية، تتغير قراءة النص بحسب الزمان والمكان. تتعدد التأويلات وتتغير، ويتيح تعدد معاني النص الأدبي تعدد القراءات. وهكذا لا يمكننا إخضاع الأدب للتحليلات التي وسعتها نظريات الاتصال والإعلام الحديثة: خصوصيته الجمالية ضرورية للصفة الاتفاقية لتوجهه (إنها تفترض اتصالاً «مختلفاً»، إنها تتطلب "différance" اختلافاً مرجأ.

وأخيراً في زمننا هذا، يستدعي انتشار النشر الالكتروني، كما تضاعف النصوص الضخمة، قيام فرضية معطيات جديدة للاتصال بما في ذلك الأدبية منها وفق تعابير جديدة.

Breton P. & Proulx S., *L'explosion de la communication*, Paris-Montréal, La Découverte-Boréal, 1989. - Escarpit R., *L'information et la communication. Théorie générale*, Paris, Hachette, 1991. - Habermas J., *Théorie de l'agir communicationnel*, trad. J.M., Ferry et J.-L. Schlegel, Paris, Fayard [1981], 1987. - Mattelart A., *L'invention de la communication*, Paris, La Découverte, 1994. - onimus J., *La communication littéraire: culture et savoir*, Paris, Desclée de Brouwer, 1970.

جان ـ فرنسوا شاسّي

راجع: الاصطلاح؛ الخطاب؛ النظرية الإعلام؛ القراءة، القارىء؛ وسائل الإعلام.

PACTE DE LECTURE — إتفاقية القراءة

يستخدم مفهوم اتفاقية القراءة (أو عقد) من قبل الروائيين ومنظري القراءة لوصف العلاقة بين الروائي والشخصية التي تروي داخل الرواية، بين الكاتب والنص. يتعلق الأمر بتحديد شامل لاتفاق مضمر يقوم انطلاقاً من نص وحوله، يتناول مدى التوافق ما بين مادة النص ورؤاه من جهة، ومعارف ورؤى القارىء من جهة ثانية.

يكشف الاستهلال بعبارة «كان يا ماكان، كان في قديم الزمان» أن النص الذي سيأتي ينتمي للقصة، ويمكن أن يقدم أحداثاً ذات علاقة بالجن، أو خيالية، يصعب تصديقها أو غير قابلة للتصديق، ولكن القارىء مدعو لتقبلها ليصل النص إلى

خواتيمه. يقدم هذا المثل مبدأ «اتفاقية القراءة». ولكن عندما يبدأ ليه كليزيو يبدأ *«المحضر»* بالقول «حدث في مرة صغيرة»، أو عندما يلعب لاكلو على *«المقدمات»* في *«علاقات خطرة»* التي تناقض الواحدة منها الأخرى، يبدو لنا أن النوايا المعلنة للكتاب، كما المواضعات الهادفة إلى اتفاق مضمر، يمكن أن تخضع لكل نوع من أنواع التعقيدات والانحرافات.

كما أنه من المناسب أن نميز بين عدة مستويات يمكن أن تلعب عليها اتفاقية القراءة. على المستوى الاقتصادي العلاقة ظاهرة: حيث يبدو شراء نص (على شاكلة كتاب، مجلة، كرسي في مسرح، اشتراك في مكتبة. . .) بمثابة التعبير عن قصد، عن توقعات من قبل القارىء. إن إقامة عقد قراءة، يأتي أولاً، كما اختصره أ. غولدشلاجر، من المظاهر المادية للكتاب والتوضيحات والتوجيهات المرتبطة بالنص. وبالتالي، فإن التصنيفات النوعية والإشارة إليها، غالباً ما تكون حاسمة. على المستوى النصي يفترض العقد قيام اتفاقات لغوية ورمزية. قد يرتبط الأمر باتفاقات مؤسساتية راسخة أو مجددة وفردية، كما يمكن أن تكون معروفة. وهكذا، ففي المتخيل الروائي بشكل خاص تتجلى اتفاقية القراءة في العلاقات القائمة بين الروائي والمرسل إليه المفترض، وهو الراوي في النص: كشف ج. پرنس أنه يقوم بدور الوسيط بين القاص والقارىء. فيما يتعلق بنوع السيرة الذاتية، أدخل پ. ليجين (1973) مفهوم «العقد السيري الذاتي». حدده باعتباره إثبات هوية بين الكاتب الفعلي والشخصية الرئيسية. يجب أن يؤدي التطابق بين الكاتب والشخصية الأساسية إلى الفوز بثقة القارىء، والإفادة منها بشكل من الأشكال بجعله يقوم بدور الصديق الحميم. ولكن يمكن للحدود بين الاثنين ألا تكون واضحة (على سبيل المثال، فاليس، پروست أو سيلين). وأخيراً على مستوى القراءة، فإن جميع النظريات، تواجه الطريقة، التي يؤدي فيها القارىء وظائف يتوقعها النص، وحريته في العمل، وجهده في الاستدلال، ومعارفه وخبراته الشخصية. وهكذا فمن مفهوم أفق التوقعات (جوس) أو خطاب القارىء، الذي يجعل، في مواجهة خطاب النص، الاتفاقية التي يعرضها هذا الأخير مكتملة أو غير مكتملة، أو قابلة للتعديل (ڤيالا). وأياً يكن الأمر، فإن إقامة اتفاقية قراءة مثالية، يتوقعها النص، تبدو شرطاً لقراءته قراءة «جيدة». وهكذا فإن المحاكاة الساخرة أو السخرية، على سبيل المثال، يحددان عبارات عقد (أو تواطؤ) في حال غيابه تختل دلالة النص.

تنطبق اتفاقية القراءة على شتى أنواع النصوص، وفي كل الأزمنة. غير أن

الاختلافات النوعية، تقود إلى اتفاقيات متنوعة للقراءة، وبالتالي إلى تغيير في وضعية النص: *«رسائل»* مدام دي سيفينيه، بانتقالها من الخاص إلى العام، لم تعد تمتلك نفس القراء، وبالتالي نفس الاتفاقيات التي كانت لها عندما كانت موجهة إلى المقربين منها فحسب. من هنا نرى إلى أي حد، يمكن استخدام هذا المفهوم لتحديد دلالات النصوص: وبالتالي فإنه في هذه الحال ـ كما في حالة لاكلو التي مرت ـ من المناسب الأخذ بعين الاعتبار الاتفاقية البدئية المفترضة للرسائل، كما الاتفاقية التي أوجدتها عملية النشر. وكما نراها عند الأدباء، فإن هذه الاتفاقية تعني حقيقة، غالباً ما تكون ضمنية، ولكنها فعالة في الممارسات. ألم يقل ديكارت في *«خطاب في المنهج»* (1637) أنه لا «يقدم هذا المكتوب إلا بمثابة حكاية أو أسطورة»؟ ونكتفي بالقول، إن العملية تكمن في المضمر، وفي الابتكار، وأنه ليس بالإمكان تحاشي هذا المفهوم، أو استخدامه بطريقة آلية.

في المقابل، فإن الأبحاث التي تناولت هذا الموضوع، لم تتطرق حتى الآن إلى مسألتين هامتين: «السوابق البنيانية البارزة لهذا المفهوم (*La captatio benavolentiae*» يعني في علم البيان عقد اتفاق)، ووجوب امتداد هذه الفكرة لتغدو مفهوماً أو تصوراً قادراً على أن يأخذ بعين الاعتبار مختلف أنماط التلقي (بما في ذلك السماع والمشاهدة في الآثار المسرحية).

Goldschilager A., «Le contrat de lecture; Stendhal et le livre», *Canadian Review of Comparative Literature*, 19, n° 1-2, 1992. -Jauss H.R., *Pour une herméneutique littéraire* [1982], Paris, Gallimard, 1988. -Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975. -Molinié G. & Viala Á., *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993. -Prince G., «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 1973, 14.

ماكس روي

راجع: الأنواع؛ مستهل الكتاب؛ القراءة، القارئ؛ السرد؛ الحونصية؛ التلقي؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ نظريات السرد.

الأتيكية

ATTICISME

(أناقة تعبيرية منسوبة أصلاً إلى أدباء أتيكية في اليونان)

تعني الأتيكية في روما، ثم في الأدب الفرنسي في القرنين السادس عشر والسابع عشر محاولة العودة إلى اللغة الصافية والأسلوب الواضح الدقيق والرشيق الذي تميز بها كبار أدباء أثينا في القرن الخامس. (أشيل، سوفوكل، ايريبيد على وجه التحديد).

حوالى منتصف القرن الرابع ق.م. فرضت اللهجة الأتيكية نفسها كلغة للثقافة الراقية في بلاد اليونان. ولكن بعد ذلك وإثر فتوحات الإسكندر تكونت لغة مشتركة «Koinè» تنحدر من الأتيكية ولكنها أخذت تفقد صفاءها شيئاً فشيئاً. شكلت الأتيكية في روما في القرن الأول ق.م موضوع معركة جمالية. كشف لنا شيشرون حدود هذه المعركة ورهاناتها في كتابيه «*عن الخطيب*» (الفقرتان 23 ـ 32) و «*بروتوس*» (الفقرتان 284 ـ 291). منطلقاً من ملاحظة مفادها أنه لا وجود لأسلوب أتيكي وحيد وقف شيشرون ضد الاستخدام الضيق للفظة. دفعته أمثولة ديموستين إلى رفض نقاوة مجردة من المحسنات أو المدى الخطابي. وواقع الحال أن شيشرون إنما كان يدافع عن نفسه في هذه المناظرة. لقد أخذ عليه أنصار الأتيكية الجديدة (كالفوس) نقص الجزالة في خطبه، كي لا نقول الصلابة والفحولة، بسبب تمسكه المنهجي بالأدوار الخطابية والشرطات. رأوا في أسلوبه الأسيانية، لفظة لا يعرف مصدرها بالضبط وإن كانت تحمل هذه اللفظة عند الرومان الذين يحتقرون الرخاوة الأسياتيكية معنى تحقيرياً. إذن كان شيشرون يدافع عن شكل جديد من أشكال الفصاحة يقع بالضبط في الوسط بين جفاف فئة ومغالاة فئة أخرى. يكمن خلف هذا التصادم تفكير بانحطاط الفصاحة موضوع طالما طرح في العصور القديمة خاصة من قبل «تاسيت» في «*حوار الخطباء*». في مجتمع يشكل انحطاط الخطابة شغله الشاغل بدت الأتيكية كما لو أنها هاجس مقيم يعني العودة إلى الكمال المنمط للماضي. تقضي الأتيكية بالتعبير عن الأساسي مع مراعاة الأسلوب الطبيعي، فيما يفضي البحث الجاد عن التأثير والكلام المهيج إلى الإفراط في استخدام الصور. هذا القانون الأدبي شكل رهاناً إيديولوجياً. بتقليدهم للغة الأثينيين في عصر بيريكليس، أحيا الرومان الأدب اليوناني العظيم وتصرفوا كما لو أنهم الورثة الشرعيون لتلك الحضارة: أرادت روما أن تكون أثينا جديدة. وهكذا فقد بذل المؤرخ اليوناني دينيس دهاليكارناس في عهد أوغوست جهداً كبيراً لإثبات الأصول اليونانية لروما، مدينته بالتبني، مدافعاً عن الموروث الأتيكي. اعتبر «قيصر» النموذج اللاتيني للإتيكية أي للإشراق والبساطة والدقة ونقاء اللغة.

حاملاً رايته كينتيليين في القرن الأول ثم التقليد الخطابي المستمر، تابعت المعركة مسيرتها مع الأيام. مثلت الأتيكية لدى أدباء ينتمون إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر ويهتمون بنقاوة اللغة والإيقاع مثالاً للكمال. سار أنسيّون (من مثل بوديه، أميو، بيار دي لاراميه) على نهج الفصاحة هذا. شكل طلب إشراق على

الأخلاق لا على المحسنات واحداً من تيارات تلك المرحلة. قال غيز ذو بلزاك، «لنكن إسبارطيين، على الأقل أتيكيين» وذلك في مدخل كتابه «*سقراط مسيحي*» (1652). فنيلون في «*حوارات الموتى*» و«*حوارات حول الفصاحة*» يمنح الوسام لديموستين الذي أثبت لشيشرون «أن الفصاحة الحقيقية تكمن في ستر الفنان لفنه». غزت الأتيكية النقاوة في المرحلة الكلاسيكية التي تجلت في طلب نثر رشيق وشعر واضح كما عند بوالو وماليرب. بعض المعارك اللاحقة حول الشعرية والخطابة على مستويات الأنواع والأسلوب (الوضوح، تفخيم الأسلوب، الجفاف) أنتجت معارك حول الأتيكية. في التاريخ الأدبي التعارض الذي قام بين الكلاسيكية والباروكية أو التكلف غير بعيدة عن هذا.

Desbordes F., *La rhétorique*, Paris, Hachette, 1996. -Michel A., *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Albin Michel, 2e éd., 1994. -Swain S., *Hellenism and Empire*, Oxford, Clarendon Press, 1996. -Zuber R., «Atticisme et classicisme», in *Critique et création littéraire au XVIIe s.*, Paris, CNRS, 1977, p.375-393. -Coll.: *Classicisme à Rome aux 1er s. avant et après J.-C., Entretiens de la Fondation Hardt, t. XXV, 1978.*

جان فريدريك شوڤالييه

راجع: العصور القديمة؛ القانون؛ التقنين؛ الكلاسيكية؛ الفصاحة (الخطابة)؛ التقليد؛ التكلف؛ الخطباء؛ خطابة (علم البيان).

الاجتماعية الأدبية — SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE

(الالفة، المخالطة، الأنس)

الاجتماعية تهيؤ نفسي لنيل الإعجاب لدى مصاحبة الآخرين، كما أنها آلية اجتماعية مهمة في الحياة الثقافية. في الموضوع الأدبي، تتجلى في العديد من النشاطات مثل الأكاديميات، المؤتمرات، الصالونات، المقاهي. إنها تنشىء شبكات يتمكن الأدباء بوساطتها التواصل فيما بينهم، ومع قرائهم، تدعمهم أو تنتقدهم: «تقدم إذن عنصر توازن لنشاط فردي بالأساس، أي الخلق الأدبي، وقناة لنشر الأفكار والأنماط. في المقابل، الأدب هو أيضاً عنصر اجتماعي».

لا يمكن الفصل بين الحياة الفكرية والمكان الذي تعيش فيه. في العصر الوسيط، مثلت الأديرة، وبعض البلاطات دور المعاقل الفكرية. تم تأسيس عدد من الأكاديميات بدءاً من عصر النهضة، في إيطاليا أول الأمر. الجامعات، المكتبات، وكذلك المقاهي الفنية (في الحي اللاتيني مثلاً) شكلت جميعها إطاراً للتلاقي

وللمعارك التي عرفتها الحياة الأدبية. شكلت المطابع ـ المكتبات، في بداياتها، أماكن للقاءات مطلوبة، حيث كان يلتقي الأنسيون، بل وحتى يعملون (في العصر الحديث، لعبت بعض المكتبات نفس الدور). غدت الصالونات مؤسسة مهمة في الحياة الأدبية بدءاً من القرن السابع عشر، واستمر دورها هذا حتى الحرب العالمية الثانية. حققت شيئاً من المزج الاجتماعي بتوحيدها ما بين عالم الفنون والآداب وعالم الأرستقراطية، ثم عالم قسم من البرجوازية، والسياسة والأعمال، وغالباً ما وجد فيها، الأدباء المتواضعون روافع تؤمن لهم صعودهم الاجتماعي. ظهرت الحلقات والدوائر، ومن ثم الجماعات الأدبية في سنوات القرن التاسع عشر، عندما ترسخت استقلالية الحقل الأدبي. ظهرت كمجموعات، تدافع عن أهداف مشتركة في البحث والتجريب. يقترن التفكر الجمالي أحياناً بخيارات ثورية في الموضوع الأخلاقي والسياسي. قد يؤدي رفض أنماط الحياة السائدة إلى شكل من أشكال الهامشية، على شاكلة البوهيمية التي ظهرت حوالى سنة 1830.

أخذت المقاهي، التي يرجع تردد الأدباء إليها إلى السنة التي افتتح فيها مقهى «البروكوب» في باريس سنة 1686، أخذت تحتل أهمية متزايدة بعد سنة 1880. جعل بعض الكتاب من مثل جان مورييا أو ڤيرلين من حضورهم في المقهى عنصراً مركزياً في نمطية حياتهم. شكلت المجلات الصغيرة التي تكاثرت بعد سنة 1885 مأدب أدبية. كانت المقهى بالنسبة لطليعيي بداية القرن العشرين بمثابة مركز القيادة، كما يبدو هذا من خلال استحضار ب. ناڤيل في *«زمن السيريالي»* (1977) لمقهى سيرانو، پلاس پلانش، التي كان يتردد إليها السيرياليون: كان زعماء الحركة يترددون إليها بشكل يومي، ويعطون التوجيهات لعناصر الجماعة، الذين هم بدورهم يشكلون حلقات قائمة على صداقات مكونة سابقاً (زملاء في «المدرسة الألزاسية» ـ بوافار وناڤيل ـ طلاب في قسم الفلسفة في السوربون ـ ناڤيل وكينو ـ إلخ) ممارسة موازية، الغداء في المطعم. هذا ما كان يقوم به الروائيون بخاصة. بعد سنة 1870، جمع «غداء أدباء غير موفقين» الذين لم ينجحوا في المسرح عدداً من الأدباء بمن فيهم فلوبير، والأخويين غونكور. بعد سنة 1885، كانت المدرسة الطبيعية تلتقي في وجبات أدبية في مطعم «التراب» في حي سان ـ لازار، حافظت أكاديميا غونكور على هذا التقليد. في مرحلة أكثر قرباً عرفت الاجتماعية الأدبية احتشاداً حول المجلات الفكرية ودور النشر. *«الميركير دي فرانس»* التي تأسست سنة 1889 باعتبارها مجلة، ثم ما لبثت أن صارت داراً للنشر، لتتحول شيئاً فشيئاً إلى وسط أدبي، ما زال يشهد

عليه، حتى سنة 1920، اجتماعات الثلاثاء الأسبوعية التي كانت تعقد بإشراف راشيليد، زوجة المدير، في شقتها الواقعة فوق مقر المجلة. شكلت المجلات الأسبوعية السياسية ـ الأدبية من مثل (*«فندريدي/ الجمعة»* التي ظهرت سنة 1935 لصاحبيها أندريه شامسون وجان غيهينو، ومجلات مثل *«ايسبري/ العقل»* التي ظهرت سنة 1932 أو *«ليه تون مودرن/ الأزمنة الحديثة»* التي ظهرت سنة 1945، شكلت امتداداً لمثل تلك الممارسات. يرتبط تطور الاجتماعية الأدبية مع دور النشر بتغيرات أحوال المهنة. هناك ناشرون يعينون كتاباً مدراء للإشراف على مجموعات، أو أعضاء في لجان القراءة. لعبت الشخصيات التي تحتل مواقع التأثير هذه (بولهان لدى غاليمار في مرحلة بين الحربين، ثم كينو بعد سنة 1945) لعبت دوراً محركاً في شبكات العلاقات، التي كانت تشكل أيضاً شبكات تأثير.

أتاح تمركز النشاطات الأدبية في الأوساط المدنية قرباً سهل اللقاءات الشخصية للأدباء، رغم إمكان التواصل عن طريق المراسلة. تضاعف هذا التمركز مع تحول باريس شيئاً فشيئاً إلى مركز استقطاب، أمر غدا غالباً منذ القرب السابع عشر، ومهيمناً منذ القرن التاسع عشر ـ وهذا ما تثبته *«الأوهام الضائعة»* لبلزاك (1837 ـ 1843). في القرن العشرين، تجذرت هذه الحال، بالقدر الذي تثبت فيه الآداب الفرنكوفونية للمستعمرات السابقة حضورها الواسع بفضل الشبكات الباريسية، التي تؤمن نشرها، ونقدها، وتوزيعها. الكتاب البلجيكيون، والسويسريون والكيبيكيون، أنفسهم، وفي الوقت الذي يقيمون فيه أمكنة علاقات خاصة في بلدانهم، يقيمون علاقات مدعومة من قبل الأوساط الباريسية. من اللافت أن نلاحظ أن البريد الحديث، والتلفون، وحتى سهولة التواصل في عالمنا اليوم، أمور لم تضعف بتاتاً عملية التمركز هذه. اجتماعياً، يبقى الأدب مسألة اتصال، حتى وإن حاول الأفراد الخلاص من ذلك.

غالباً ما جرى الحديث في تاريخ الأدب عن البيئة والتأثيرات. ولكن إذا كانت هذه المفاهيم تذكر، وبشكل مفيد، أن الأديب ليس كائناً منقطعاً عن الآخرين، فإنها تفشل في توصيف آليات النتاج في مثل هذه المبادلات. وسع علم الاجتماع الألماني، في الثلاثينيات مفهوم «المجاذبة الانتقائية» للأخذ بعين الاعتبار، العلاقات القائمة بين وسط فكري معين ومرجعيته القيمية. ترى سوسيولوجيا الحقول، أن سيرة حياة الأديب، تعنى بأمكنة تراكم رأس المال الرمزي. يستخدم تحليله للمجموعات الأدبية مفاهيم من مثل «الجماعة الانفعالية». يلح تاريخ المثقفين، من جهته، على

التمايز الذي من الملائم إقامته، بين اجتماعية تتلقاها عناصر فاعلة (وسط اجتماعي، عادات، قيم) واجتماعية مختارة ومنظمة (كالانتساب إلى جماعة). تمارس الاجتماعية الخاصة بالعالم الأدبي تأثيراتها على الكتابة وعلى تلقي النتاج. بدا من خلال تتبع المسار التاريخي، أن أشكال الرابط الاجتماعي تعمل لصالح بعض أشكال الكتابة. وهكذا شجعت الصالونات شعر المناسبات، والأكاديميات عملت لصالح التقريظ، والمقاهي، الشعر، فيما يبدو أن الروائيين فضلوا الوجبات المشتركة. هناك إذن، حقل للأبحاث بهدف دراسة شبكات نشر الأنماط الجمالية، والأفكار في آن كما أن تحليل المؤلفات وتلقيها، يظهر أن الأدب لا يقع تحت تأثير اجتماعية الأدباء والقراء وحسب، ولكنه يشكل أيضاً خميرة للاجتماعية. مجال للمبادلات، ساحة للتعليم، تشكل الاجتماعية اليوم إحدى الممارسات الأدبية. ولكن، لطالما أشار الأدباء، إلى أنه من خلال الأفكار، والصور، والانفعالات التي يقدمونها، يساهم الأدب في قولبة المواقف الجماعية، ومجمعة الفرد: مسرح المجتمع هو مثل حي على ذلك، سواء بأوضاعه، بمسرحياته، كما برؤاه، وكذلك حال الرواية التهذيبية. وبشكل أوسع، أشار بوالو في «*الفن الشعري*» (1674) إلى هذا الدور التاريخي، وركزت مدام دي ستايل على أهمية الانفعالات الأدبية في الانفتاح على الآخر (*عن الأدب*، 1800): الرهان هو نفعية الأدبي، العلاقات التضمنية للمتع الأدبية، وباستعادة لعنوان كتبه الفيلسوف ج. رانسير «*تقاسم المحسوس*» 2000.

Bandier N., *Sociologie du surréalisme*, Paris, La Dispute, 1999. -Lowy M., *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Paris, PUF. 1988. -Sirinelli J.-F., *Génération intellectuelle*, Paris, Fayard, 1988. -Coll.: «Sociabilités intellecutelles, Lieux, Milieux, réseaux», N. Racine et M. Trébistch (dir.), *Les cahiers de l'IHTP*, 20, mars 1992.

ريمي بانتون، بول آرون

راجع: الأكاديميات؛ الحقل الأدبي؛ المدارس؛ تعليم الأدب؛ التاريخ الثقافي؛ المتعة الأدبية؛ التلقي؛ علم الاجتماع؛ المنفعة.

الأجمة — SYLVE

راجع: المتفرقات

أحدوثة — HISTORIETTE

راجع: الطرفة؛ السيرة الذاتية؛ التمثل؛ الخبر التافه.

الاختلاق الذاتي AUTOFICTION

راجع: الأدب الشخصي

الإخفائية OCCULTISME

(إيمان بالقوى الخفية وبإمكان إخضاعها للسيطرة البشرية، تنجيم، ممارسة علم السحر والتنجيم)

تحيلنا الإخفائية إلى سلسلة من الممارسات المتنوعة (السحر، الخيمياء، مخاطبة أرواح، استحضار الموتى، عرافة، تنجيم... إلخ) تشترك جميعها في كونها خفية، بمعنى يعجز عنها العامي غير المؤهل. تألف أدب الإخفائية أول الأمر من النصوص التي تتعلق بهذه الممارسات، سواء كانت كتباً تعليمية أو وصفاً لتجارب سحرية. من جهة ثانية هناك أدب يتناول الإخفائية، بدءاً من روايات تحكي تجارب خيميائية أو سحرية من مثل «*البحث عن المطلق*» أو «*إهاب الحزن*» لبلزاك، إلى أوصاف السرياليين لممارساتهم في التواصل مع الأرواح، أو إلى «الأشعار الهادفة إلى الاقتدار» لهنري ميشو التي تقدم نفسها كتعاويذ للسحر وفك السحر.

للوهلة الأولى، يبدو تاريخ الإخفائية منقسماً إلى مرحلتين. تضم المرحلة الأولى العصور القديمة والعصر الوسيط وتنتهي مع بداية عصر النهضة وظهور العلم الحديث. وقد مورست بها عملياً مختلف أنواع الضروب السحرية. والمرحلة الثانية هي التي غدت فيها الإخفائية، وبشكل أساسي موضوعاً أدبياً. يمكن أن نرمز للمرحلة الأولى «*بالحمار الذهبي*» لأبيليه في «العصور القديمة» وبحث في «الخيمياء» لغران ألبير في العصر الوسيط، وكتاب كورناي أغريبا «*De Occulta Philosophia*» (1533)، وللمرحلة الثانية بمجموعة مؤلفات السحر والخيمياء، عملية تولاها «الأيسينت» في بـ«*المقلوب*» لهيسمانز (1884). وإذا كان «الأيسينت» قد جمعوا هذه الكتب، فليس ذلك كي يصبحوا سحرة، ولا ليتعلموا شيئاً عن السحر: متماهية مع شكل مخصوص من الأدب الرقيق، انفصلت هذه الكتب عن الممارسة. الكلمة «إخفائية» بالذات متأخرة جداً: ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر، حيث ظهرت في كتّاب جوزفين بيلادان. معادلها الأكثر قدماً «العلوم الإخفائية» ظهرت في «*المعجم الشامل*» لفيريتيير (1690)، حيث تشاكل تحليلاً ذا دلالة: يرى فيريتيير، أن العلوم الإخفائية، ليست فقط محرمة من الكنيسة، وإنما هي أيضاً علوم «عديمة الجدوى»، أي علوم مزيفة

مقارنة مع العلوم العقلية والتجريبية الحديثة. إذن ما يجب أن يحدث، إذا ما أردنا الكلام عن الإخفائية، أي أن نجمع تحت هذه اللفظة ممارسات ونصوص شديدة الاختلاف، هي عدم الاعتقاد بإمكان انتقالها إلى أي نظام عقلاني آخر. إن ظهور تحديد ضيق للأدب باعتباره كتابة تتوخى الجمالية، وإخراج السحر من دائرة المعرفة الشرعية، دفعا الكتاب إلى إعادة استثمار هذا العالم، لتأثيرات وأهداف متنوعة: قد تشكل الإخفائية زينة وحاملاً موضوعاتياً مرمزاً لدى كتّاب الروايات الخيالية، وأن تشكل مرجعية ونموذجاً للهدم الشعري للعقلانية لدى السرياليين (*«اللغز»*، 17)، أو أن تشكل طريقاً للتدريب مشابهاً لطريق الأدب (انظر آثار ر. غينون في القرن العشرين).

أثارت دراسة العلاقات بين الأدب والإخفائية، وبخاصة لدى تناول نصوص «العصور القديمة» و«العصر الوسيط» أو حتى العصر الحديث، بل وأيضاً النصوص التي ترجع إلى ثقافات أخرى، أثارت مسألة التصنيف، التي تلتقي مع مسألة أعم، أي مسألة تحديد الأدب: أين تنتهي الإخفائية، أين يبدأ الأدب؟ هل نتحدث عن أدب، أو عن سحر، عند الحديث عن كتّاب بيليه *«الحمار الذهبي»*؟ يمكن تعلم تأثير قوانين وعادات القراءة هنا بطريقة مخصوصة. منذ اللحظة التي يفقد فيها كتّاب في السحر أو التنجيم التعامل معه بشكل جدي، فإنه لا يشكل مصدراً لنتاج أي كاتب وحسب، بل يغدو هو نفسه أثراً أدبياً.

في المقابل، يبدو البعد الخيميائي لشعر عصر النهضة بمثابة موضوع أدبي، وكون هيغو آمن بالأرواحية، لم يمنع من تلقي النصوص التي تحدث عنها فيها وتحليلها وفق معايير جمالية، لا وفق أبعادها «السحرية». بل، أفضل من ذلك، لا أحد يعتقد أن السرياليين (وربما حتى هم أنفسهم) توخوا صنع أي شيء آخر، سوى الشعر، لدى استحضارهم الوسطاء لمناجاة الأرواح أو اللجوء إلى تقنيات تفسير الأحلام. إن اختيار قراءة مقلوبة يبدو مرضياً: القارىء الذي يؤمن بالسحر الوارد في كتب الطلاسم التي يعود إليها، وبالتالي يعمل بمقتضاه غدت خطاباً في الأدب الخيالي.

Béhar P., *Les langues occultes de la Renaissance*, Paris, Desjonquères, 1996. -Renaud A., «L'hermétisme. En quête d'une définition, le paradoxe de la réception», *Œuvres et critiques*, XI, 1, Tübingen/ Paris, 1986, p.11- 20. -Vadé Y., *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.

دينا ريبار

راجع: الإنحطاط؛ الخارق؛ الهرمسية؛ الإشراقية؛ الأدب الوسيط؛ التلقي.

الأدب LITTÉRATURE

تعني كلمة الأدب بالمعنى الأول مجمل النصوص، وبمعنى ملازم المعارف التي تحملها هذه النصوص. لقد استمر هذا الفهم مسيطراً زمناً طويلاً في فرنسا. يحيلنا المعنى الحديث إلى مجمل النصوص ذات التوجه الجمالي أو بعبارات أخرى إلى الفن اللفظي. غير أن هذه الكلمة تستخدم أيضاً في تعابير حيث لا تزال تحتفظ بمعناها القديم، وفي تعابير أخرى تضارع أو تشكل المعنى الحديث (مثلاً «أدب هامشي *Para littérature*» «أدب المحطة: Littérature de gare». . .).

(Litera, literae) استخدمت في اللاتينية للدلالة على النصوص المكتوبة والتي حفظت بفضل الكتابة. لم يعرف اليونان لفظة تأليفية مماثلة: إذا كانت لفظة *(gramma)* تحيل إلى الكتابة (وأعطت لفظة grammaire) فإنها لا تعني المجموعة العامة للنصوص المكتوبة، من هنا استخدام *(poien)* الشعر، الذي يغطي جزئياً المجال المعني، وجزئياً فقط لأنه يحيل على التعبير بالإيقاع: أشار إلى ذلك أرسطو في مستهل «الشعرية»، وقرر معالجة قسم من «الشعر»، لا الشعر بكامله، الشعر التخلقي. استمر المعنى العام «سلسلة النصوص المكتوبة» وبشيء من التفريع «المعارف» مسيطراً حتى القرن السابع عشر. ومهما يكن من أمر فإنه لا يزال قائماً في أيامنا هذه في تعابير من مثل «أدب قانوني» ـ أو علمي «أدب رمادي» أو أيضاً «هناك أدب كثير حول هذه المسألة». كان الحامل المعجمي للدلالة على ما نسميه أدباً، ينتظم طوال قرون حول مفهوم الآداب، التي كانت هي الأخرى مقسمة حتى النهضة إلى آداب مقدسة، آداب معرفية، وآداب جميلة. كانت تشتمل هذه الأخيرة على: الخطابة، التاريخ والشعر. كانت تحتوي إذن المجال الذي يشكل الأساس لما نسميه «أدباً» اليوم، وإن كان التاريخ بما هو عليه قد استقل عنه. بقي أن قسماً من المؤلفات التي نسميها أدبية لم يكن يسهل تصنيفها على المكتبيين بسبب غياب هذا اللفظ. وهكذا وفي منتصف القرن السابع عشر أصدر ب. لويس جاكوب أوائل البيبليوغرافيات السنوية لفرنسا، وعانى في عملية تصنيف الروايات التي كان يدرجها تارة تحت «الشعر» وتارة تحت «التاريخ». المعنى الأكثر تحديداً «للكتاب ذي الرؤية الجمالية» بدأ بالظهور في فرنسا في نفس مرحلة تشكل الحقل الأدبي. حددت معاجم ذلك العصر (ريشيليه، فيريتيير، الأكاديمي) المعاني القديمة مفسحة في المجال أمام التطور الدلالي. بدا هذا التطور جلياً في القرن التالي، ويمكننا الاعتبار أنه وصل سنة 1750 إلى حد القطع بين المعنى القديم ومتفرعاته من جهة، وبين المعنى الحديث من

جهة ثانية. وهكذا ففي سنة 1747 قدم الأب باتيه *«محاضرات في الآداب الجميلة»*، وفي نهاية القرن، قدم لاهارب *«محاضرات في الأدب»*. سنة 1800 سجلت مدام دي ستايل هذا التغير في استخدامها لهذه الكلمة في عنوان كتابها: *«عن الأدب في علاقاته مع المؤسسات»*. ومع ذلك بقيت اللفظة في مزاحمة واسعة مع «الشعر»، بيد أن الاستخدام الغالب جعل من لفظة «أدب» الوحيدة القادرة على احتواء الرواية، إضافة إلى القصائد والمسرح كما المقالات والأشكال النوعية الجديدة كالسيرة الذاتية. يكمن أحد المؤشرات الدالة على هذا التطور في عناوين وأسماء المجلات: وهكذا فإن «الفن للفن» لجأت إلى تسمية *«البارناس»* المستفادة من الميتولوجيا القديمة والتي تستحضر الشعر أولاً. أما الطبيعيون فقد استخدموا عبارة *«الأدب التجريبي»* (زولا). تأرجحت النظريات الأدبية يومها بين تفكير بالتخلقية والخيال، وبين تفكير مشدود إلى الفن. بإمكاننا القول إذن إلى حد ما بأن الأدب بالمعنى الحديث من اختراع القرن التاسع عشر، وأنه وثيق الصلة بالرواية. هذا وقد ظهرت عبر تسلسل القرون مناظرة حول استخدامات هذه الكلمة وقيمها (العبارات التي تشير إلى الدونية، أدب هامشي، أدب المحطة، تثبت أن هناك تراتبية قيمية). بعيد الحرب العالمية الثانية، شعر سارتر بالحاجة للعودة إلى اللفظة وتحديدها: في «ما هو الأدب؟» (*أحوال* II، 1948)، وقد أخذ بالحسبان الشعر كما النثر. تلاه مباشرة بلانشو في *«الفضاء الأدبي»* (1955) الذي رأى أن «الأدب» بالمعنى المتداول غاية في «النفعية» معتبراً أن الأدب «الحقيقي» هو «الأدب ـ القصيدة» (لا أهمية للشكل، سواء كانت نظما أو نثراً، ديواناً أو رواية). لا تزال هذه المناظرة مستمرة ومتعددة الأشكال في أيامنا هذه. تتميز المسيرة التاريخية إجمالا بحصرية متزايدة «للآداب» إلى ما هو أدب بالمعنى الضيق. يشهد على هذا تسمية القطاعات الجامعية الملائمة: في الأمكنة التي تتواجد فيها كليات الآداب غالبا ما حل محلها اليوم ـ على الأقل في فرنسا ـ قسم الأدب أو الدراسات الأدبية.

إذن يبقى السؤال: «ما هو الأدب؟» سؤالاً أساسياً وشبه عصي على الحل. يربطه البعض بالخيال، فيما يراه البعض الآخر في الشكل أياً يكن المضمون، ويحاولون عندها تحديده «بالأدبية». ويرى آخرون أن الأدب هو مجمل الممارسات والأنظمة المعنية بالمؤلفات المعترف بها، ويفصلون ما بين «الأدب» بهذا المعنى (وهكذا استطاع بارت التأكيد «بأن الأدب هو ما يجري تدريسه تحت هذا العنوان») وبين «النص» مجال الإبداع (موقف دافع عنه بارت، وكريستيڤا وجماعة *«تيل ـ*

كيل»). يمكن للمناظرة أن تكون حامية الوطيس حول هذا المفهوم. إنها أولاً قضية تعيين علاقات الكلمة بالشيء. إذا أخذنا الكلمة بمعناها الدقيق والحديث، يمكننا ألا نأخذ بعين الاعتبار سوى النصوص الحديثة «للفن». ولكن علينا إذ ذاك الامتناع عن الحديث عن «أدب يوناني» أو «أدب لاتيني» ـ أو حتى عن «أدب كلاسيكي» في فرنسا ـ بحسب هذا المعنى. وبالعكس إذا قصدنا مجمل النصوص ذات الطابع الفني والتي تعطي حيزاً مهماً بل وحتى حاسماً للميزة الجمالية، عندها تصبح كلمة «أدب» هي الاسم المعتمد في فرنسا منذ قرنين ونصف للدلالة على ما شكلته «الآداب» ثم «الآداب الجميلة» وأخيراً «الأدب» بالمعنى الضيق والحديث للكلمة. تكشف هذه الإرباكات والتوترات عن الصعوبة الخاصة بالموضوع المعني. لا يمكننا أن نقول شيئاً عن الأدب دون الاستناد ـ ضمناً أو صراحة ـ على بنية. وبما أنه يتعذر علينا قراءة كل شيء، فإن ما نقوله عن الأدب يستند دائماً إلى بنى محصورة نسبياً. يضاف إلى هذا أن التوتر يتخذ شكلاً له بين التحديدات التي تماشي الإبداع ـ حيث لكل أديب الحق أن يقول «الأدب» ـ وهو يقصد «بالنسبة لي هو ما أتصوره وأقصده» ـ وتماشي التلقي ـ وخاصة في التعليم الذي يقوم دوره على الأخذ بعين الاعتبار مجمل البنية. وأخيراً فإن استخدام هذه اللفظة يقترن دائماً بموروث ثقافي معين، ذلك أن حضارات أخرى قد لا تعتمد نفس التقسيمات للممارسات اللغوية (السحرة الأفريقيون مثلاً هم فنانو كلمة ولكن لا يمكن إدراجهم في فئات كتلك المتبعة في الأدب والأدباء).

من هنا فإن العودة الضرورية للمعطيات الأساسية يمكن أن تتناول مظاهر أربعة. المظهر الأول هو اجتماعية النصوص والممارسات المعنية: لم يدر الكلام أبداً عن أدب (أو آداب ـ جميلة، أو شعر. . .) إلا وكان المقصود نصوصاً متداولة في الفضاء العام. النصوص الخاصة لا علاقة لها بهذا (اللهم إلا إذا كانت من نوع «رسائل مدام دي سيفينييه» التي تخلت عن خصوصيتها بفعل نشرها). المظهر الثاني هو التصور التاريخي الذي لا بد منه للمسألة. تغيرت مفاهيم كلمة أدب وبالتالي تغيرت مفاهيم الممارسات الموازية. وقد تغير بشكل خاص وعلى التوالي القسم المخصص للشفهي والمكتوب. مع ظهور المطبعة ازداد دور المكتوب وتبدل مفهوم الأدب بحسب أساليب وصوله: غدت القراءة أكثر فأكثر هي الوسيلة المعتمدة وليس الإصغاء، كما تضاعفت النصوص الأكثر طولاً والأكثر تعقيداً والأكثر انتخاباً مع أنواع من مثل الرواية والبحث والسيرة الذاتية. إن أي تفكير بالأدب ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار مجمل هذه التجليات، وتاريخ الأدب هو إلى حد ما تاريخ تغير النظرة إلى الأدب

وتبدلات تصوره. كما أن التنبه إلى الميزة النزاعية الثابتة للمفاهيم المتعلقة بما هو أدبي، يستحضر المظهر الثالث: يشهد على ذلك المعارك الأدبية الماثلة في التاريخ الأدبي. وباستطاعتنا القول إن التاريخ الأدبي هو إلى حد ما تاريخ الصراع على كيفية تصور الأدب وممارسته وتحديده. المظهر الرابع هو ما هو ثابت لا يتغير داخل هذه الصراعات والمتغيرات. في هذا المجال، ودون الزعم بأننا سنقدم «تحديداً» للأدب، هناك ثوابت ثلاثة تفرض نفسها. الأول هو أن جميع الأنواع والموضوعات أياً تكن طبيعتها في الفن الشفاهي تفترض «عملاً على الشكل» يرتبط هذا العمل نفسه بخاصية مميزة هي التوصيل المختلف: تقدم النصوص الأدبية خصوصية إمكان إعادة تكرارها في ظروف مختلفة عن تلك التي قيلت فيها لأول مرة. ولكنها في هذا، وإذا لم تكن مصنوعة الشكل، ومحكومة عرضياً بقواعد علمية، فإنها لا تختلف عن النصوص العلمية والقانونية والسياسية. الثالث وهو إذا ما أضيف إلى الثابتين الأولين يغدو مميزاً هو أنهم يخاطبون الآخر: يصعب تحديد السامعين أو القراء الذين يخاطبونهم بشكل محكم (فيما يتوجه القانون إلى جماعة محددة ـ من هنا المثل السائر ـ لا يفترض أن يجهل أحد القانون ـ ومعناه المضمر ـ «لا أحد ممن يعيش في هذا البلد يجهل حكم هذا القانون ـ كما أن الملفوظات العلمية يفترض أن تقدم حقائق عامة لا تعبأ من حيث المبدأ بعملية تلقيها). من هنا فإن هؤلاء المرسل إليهم بحكم كونهم خارج رقابة الأوضاع المؤسساتية للتلفظ وممارساتها، يصبح رهانهم على الشكل وقف على أسر انتباههم والاحتفاظ به. يبدو الأدب بالتالي كمجموعة نصوص ـ وممارسات إبداعية، ونقل واحتفاظ بهذه النصوص ـ تتميز بجمالية التي عليها أن تضمن بذاتها عملية تسويغها (الفائدة التي يمكن أن نجنيها منها) وتقبلها ـ بجذب الانتباه أولاً ومن ثم بالمشاركة في الرؤى والمشاعر المعروضة ـ من قبل القارىء أو المشاهد. وسواء دار الأمر على الترويح عن النفس، أو ترويج الأفكار، أو تحقيق هدف تربوي، هناك مزيج متنوع بين هذه الوظائف يغدو مسألة تاريخ وأعراف، حيث تكمن صراعات في عملية إدراج أعراف متنوعة في مؤلفات شتى.

Dupont F., *L'invention de la littérature*, Paris, La Découverte, 1998. -Fraisse E. & Mouralis B., *Questions générales de littérature*, Paris, Le Seuil, 2000. -Genette G., *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991. -Todorov T., *La notion de littérature*, Paris, Le Seuil, 1989. -Sartre J.-P., «Qu'est-ce que la littérature?», *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948. -Viala A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

آلان ڤيالا

الأدب الاستعماري COLONIALE (Littérature)

يشتمل الأدب الاستعماري على مجمل المؤلفات التي ظهرت ـ أو التي هي على علاقة مباشرة ـ بانتشار المستعمرات الأوروبية في القرنين التاسع عشر والعشرين. إذن فهو غير محصور لا بالنصوص المنتجة في المستعمرة ولا في تلك التي تساهم بشكل مباشر في الإيديولوجية الاستعمارية، فهو يتقاطع جزئياً مع أدب الرحلات ويقيم علاقة معقدة مع الموضوعاتية المجلوبة لأدب القطب الجاذب.

منذ الاكتشافات الأولى وحتى القرن التاسع عشر، اعتبرت الآداب الاستعمارية ـ التي نادراً ما حددت ـ تابعة للأدب المجلوب الذي صادف ظهوره مع بداية الفتوحات. لم يتحدد مفهوم الأدب الاستعماري بدقة إلاّ مع بلوغ الامبريالية الأوروبية ذروتها (1870 ـ 1914). استخدم المجلوبية بمثابة مميّز، كما يبين لنا ذلك عنوان البحث الذي خصّه به الأخوان ليبلون، *«بعد مجلوبية لوتي: الرواية الاستعمارية»* (1926). المنافسة بين المركز والمحيط هنا حاسمة: الكتاب الاستعماريون البعيدون يشعرون بأن موضوعهم الوحيد الممكن مستلب من قبل أدباء المركز الذين باستطاعتهم أن ينشروا بسهولة مؤلفات تلقى النجاح في باريس أو لندن إثر أسبوعَيْ سياحة «في الفصل الجاف» رغم عدم معرفتهم الجيدة بالأمكنة. حتى جينيڤوا، لكي لا نذكر «جِيد» أو الأخوة «تارو»، أنتج *«بست سيلر»* بعد لوتي. يتناقض الوضع الفرنسي مع حالة الآداب الأنكلو ـ ساكسونية التي تفسح بشكل عام مكاناً واسعاً إلى الأدباء القادمين من المستعمرات: كيبلنغ، موغهام، كونراد، الخ. وقد تجلى هذا الأمر في العديد من المؤسسات مثل «جمعية كتّاب المستعمرات» التي أسست سنة 1926، ثم *«الاتحاد الوطني لكتّاب البحر وما وراء البحر»* (ANEMOM: Association nationale des écrivains de la Mer et de l'Outre-Mer) التي شكّلت في العام 1964 نقطة انطلاق المؤسسة الحالية *«اتحاد كتّاب اللغة الفرنسية»* (ADELF: Association des écrivains de langue française).

الأخوان ليبلون هما بالذات ولدا في جزيرة «لاريينيون» (الاتحاد)، كتبا لائحة بأسماء أدباء من المستعمرات من لويس بيرتران (*«دماء الأعراق»* 1899) إلى الكرييولي بيار ميل *«بارنافو وبضع نساء»* 1908) وروبير راندو (*«المستوطنون»* 1905) الذين شكّلوا «كيبلنغ الجزائري» (ص 22)، رغم عنوان مؤلفاتهم، تكاملوا مع بيار

لوتي ذاهبين إلى حد الإيحاء بأنه يتفوق على كيبلنغ وفكتور سيبغالين «*الموغلون في القدم*» (1907).

الأدب الاستعماري مهم في بلجيكا، حيث بدأ الاستعمار بالمعنى الدقيق للكلمة مع «الاستيلاء» الرسمي على الكونغو سنة 1908. ولكن النشاط الاستعماري بدأ في سبعينيات القرن التاسع عشر إثر المبادرة (الخاصة) لليوبولد الثاني. ترجع أول رواية استعمارية «*ايدينجي*» لكاتبها س. أ. كيديل لسنة 1905. يعود أول ما كتب بالفرنسية لكونغولي هو ستيفانو كاوزيه يعود إلى سنة 1911. تميز الاستعمار البلجيكي الذي امتد من رواندا إلى بورندي بتفويض دولي بعد 1918، بسياسة أقل تمثلاً بكثير من السياسة الفرنسية. عرفت الأفرقة الأدبية والثقافية والعلمية تطوراً ثابتاً. يعتبر غاستون ـ دينيس بيرييه في المركز، وكاتب استعماري مثل جوزيف ماري جادو أبرز نقاد المجال الأدبي. من بين الكتاب نذكر على وجه الخصوص «جول مين» شاعر الغابة الاستوائية، الحاكم العام بيار ريكمان وهنري كورنيليس وروايته «كوفا 1954».

في كتابه «*تاريخ الأدب الاستعماري في فرنسا*» (1931)، حدد رولان ليبيل الأدب الاستعماري وفق معايير ثلاثة: ينبغي أن يكون الأديب الاستعماري مولوداً في إحدى المستعمرات أو أمضى فيها سنوات عدة، يجب أن يستند إلى صدقية وفهم نفسية المستعمِر والمستعمَرْ، على النصوص أن تدعم الاستعمار وتساهم في الدعاية له. والحق يقال إن الأشياء بدأت تتضح، ذلك أن دوافع المستعمرين تنوعت وفق مواقعهم الخاصة (زراع، مرسلون، حقوقيون، إداريون) عبر بعض الأدباء عن نقد أو تحفظات. الأدب الاستعماري هو إذن موضوع معركة مفتوحة على الدوام تتناول بنيته وطريقة النظر إليه في آن. باستطاعتنا بكل تأكيد رد هذا الأدب إلى وظيفته الإيديولوجية الأساسية: غالباً ما تقدم لنا الرواية الاستعمارية صورة المستعمر بغايات تبريرية ولكن التوقف عند هذه النقطة يحول دون قراءة النتاج بتنوعه وفرادته. هذا الثابت بالذات هو الباعث على دراسات ما بعد الكولونيالية.

Asteir-Loufti M., *Littérature et colonialisme. L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française (1871-1914)*, Paris, Mouton Éditeur, 1971. - Halen P., *Le petit Belge avait vu grand. Une littérature coloniale*, Bruxelles, Labor, 1993. - Moura J. - *L'Europe littérature et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998; *Regarde sur les littérature coloniales*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999. - SAID E., W., *Culture et impérialisme, trad.* P. Chemla, Paris, Fayard et Le Monde diplomatique [1992], 2000.

مارتن ديلڤو، شينغ سيلو

راجع: المنفى، المجلوبية، ما بعد الاستعمارية، الرحلة.

الأدب البروليتاري PROLÉTARIENNE (Littérature)

يشتمل الأدب البروليتاري على نشاطات، ونصوص أدبية، أدباؤها من العمال، ينتمون وبشكل أساسي، إلى عالم الصناعات الثقيلة. ظهر هذا التعبير في أوروبا، في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، في الوقت الذي أخذت فيه الحركة الشيوعية تعيد تقويم أدباء مغمورين، وتبرز كتّاباً جداً ينتمون إلى العمال والفلاحين. تشكل المعاناة الشخصية لهؤلاء الأدباء العنصر الأساس لهويتهم الأدبية.

في المجال الفرنكوفوني الأوروبي، يشتمل الأدب البروليتاري على تيارين متواليين. بعيد سنة 1900، ظهرت في فرنسا مجموعة صغيرة من الأدباء، على رأسها لويس فيليب، عرفت قسطاً من النجاح: اميل غييومين («*حياة رجل بسيط*»، 1904)، ليون فرابييه («*الأمومية*»، جائزة غونكور 1904)، مارغريت أودو («*ماري ـ كلير*» جائزة فيمينا 1910) إلخ. مستفيدين من دعم مكتشفين محترفين، وهما أندريه جيد وأوكتاف ميربو، قدم هؤلاء الأدباء نصوصاً، غالباً ما تكون سيرية ذاتية، مكتوبة بطريقة بعيدة عن الزخرفة. يندرج مارسيل مارتينه، الذي دعا منذ سنة 1914 إلى «فن الطبقة»، في نفس الخط.

بعد مضي عشرين سنة، أدى الدوي العالمي لطروحات الـ «*Proletkult*» الروسية، والتي حملت رايتها «الشيوعية الدولية»، أدى إلى إشعال مناظرة خاضتها مجلة «*موند*» لهنري باربيس وأوغسطين هاباري، حيث شارك فيها سورياليون وشعبيون، وشيوعيون، كتاب ومثقفون ملتزمون. وهكذا ظهر إطار جامع لتيار مكون من مراسلين عمال (أقامت «*الأومانيته*» مباريات في هذا الموضوع)، كما بدأت معركة حول مدى مشروعية أدباء بالاستناد إلى منبتهم الاجتماعي، أكثر من الاستناد إلى خطابهم الأدبي، وحول إمكانية تدخل العالم الشيوعي في المعارك الأدبية. وانطلاقاً من سنة 1928، أبرزت «*موند*» كتّاباً هامشيين تماماً، مثل عامل المناجم البلجيكي كونستان مالفا («*الليلي، يوماً بيوم*» كتبت ما بين 1937 و 1938) ونشرت سنة 1954)، فيما نشر هنري بوليل عند فالوا وعند برنار غراسيه، معظم نتاج الأدباء البروليتاريين المعتبرين («*العصر الأدبي الجديد*» باريس، فالوا، 1930). ما بين 1928 و 1932، شغف الحقل الأدبي الفرنسي بهذه المناظرة السياسية ـ الأدبية ـ والتي أقر بشرعيتها منذ ذلك الحين، قبل أن يتوجه نحو الالتزام المعادي للفاشية، المنطلق من منطق آخر، هو تجييش كبار المثقفين لمواجهة الفاشية («رفاق الطريق» في

الحزب الشيوعي). المهم، أن حركة الأدب البروليتاري فقدت مبرر وجودها في تلك المرحلة. لكن، استمر الاهتمام بالعمال الأدباء، عند أولئك المتنبهين إلى «الأصوات السفلى»، وبخاصة في العقدين التاليين لسنة 1968. عرفت هذه المرحلة، اختراق هذه الحركة الحلقة الضيقة للمدافعين الأوائل عن الأدب البروليتاري، لتحظى، ولو مؤقتاً، بجمهور أوسع، وخاصة في الأوساط التعليمية والحياة الثقافية.

يشكل الأدب البروليتاري، استمراراً للفن الاجتماعي للقرن التاسع عشر، وإن بدل معاييره. وبدلاً من الشعراء العمال، القادمين غالباً من البورجوازية الصغيرة، والذين يسعون لفرض أنفسهم، من خلال تناول الموضوعات الشعبية والمعاني التثقيفية، وصولاً إلى العمال، وصغار الحرفيين، الذين يحلمون بعالم أفضل في نواحي السان ـ سيمونية والفوريورية، قدمت الحركة البروليتارية شهادات مباشرة عن شقاء العمال والفلاحين. أدى هذا التصور إلى خلق نظرة جديدة إزاء الأحداث. على كل حال هذه هي أمنية ك.ل. فيليب (عندي انطباع طبقي. جميع الكتاب الذين سبقوني ينتمون إلى الطبقة البرجوازية. الأشياء التي تعنيني لا تهمهم...) هذا ما قاله اميل غيبومين (*«مواطني ك. ل. فيليب»* باريس، غراسيه 1942، ص120) ووافقه من جاء بعده في بلجيكا وفرنسا.

قد يبدو طموح هؤلاء الكتاب مثيراً للاستغراب. يريدون، بالفعل، قول حقيقة عالم العمل، مع الحرص على الابتعاد عن الوثائقية والتقرير المباشر. كما يتحاشون أيضاً مطبات الأسلوب والخيالي المعتبرين بورجوازيين. من هنا فإنهم يندرجون بين الطامحين إلى «الدرجة صفر من الكتابة» (بارت) التي تأخذ شكل تحدٍ: ابتكار أشكال أدبية تتيح لشهادتها التي لا ترد، الاحتفاظ بتمايزها والوصول إلى جمهورها في آن معاً.

Ambroise J.-C., *Henry Poulaille et le mouvement français pour la littérature prolétarienne.* Thèse de doctorat, Université de Rennes I, 1998. -Aron P., *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor, 1995. -Morel J.-P., *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985. -Péru. J.-M., «Une crise du champ littéraire français», *ARSS*, sept. 1991, 89, p.47-65. -Ragon M., *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Paris, Albin Michel [1953]. 1986.

بول آرون

راجع: الفن الاجتماعي؛ الكتابة؛ الالتزام؛ الأدب العمالي؛ الشعبوية؛ الواقعية الاشتراكية.

أدب البلاط
COUR (Littérature de)

تنحدر كلمة "Cour" من اللاتينية القديمة "Curtis" (القرن السادس) وهي منبثقة من "Cohors" وتتضمن مثلها معنى محلياً (فناء المنزل، المزرعة) وإنسانياً (محيط شخصية كبيرة). يحيلنا هذا المعنى الثاني إلى مجموعة من الشخصيات والنشاطات؛ من بين هذه الأخيرة، قامت الآداب والفنون، ومنذ زمن مبكر جداً، بمهمات التسلية والدعاية وطريقاً إلى السلطة.

منذ قيام النظام الإمبراطوري في روما، توجهت رعاية الآداب والفنون إلى اعتبار الأدب نشاطاً مرتبطاً بالبلاط ويهدف إلى تمجيد النظام. ظهر في فرنسا في القرن الثاني عشر مثل أعلى لليونة العيش في البلاط مرتبطاً بالـ otium الأرستقراطي وبحضور النساء وبالحب المسمى لطيفاً. أخرجت بلاطات النهضة الإيطالية مثلاً أعلى للكياسة نرى صورته في «*Il Cortegiano*» لمؤلفه كاستيجليون (1528)، صورة نموذجية لجليس الأمراء حيث للثقافة منزلتها. القيم الأساسية فيها الأناقة *(Sprezzatura)* والفطنة *(Discrezione)* القائمتين على خطابة العصور القديمة وفلسفتها. هذا المثل الأعلى للأناقة الرشيقة تحول بسرعة إلى التعميم التربوي لآداب السلوك، آداب السلوك التي اعتمدت في بلاط فرنسا من عهد فرنسوا الأول حتى لويس الرابع عشر.

كتب ن. الياس دراسة عن هذه المرحلة غدت شرعة لهذا «الإعداد الاجتماعي» الذي لا يعتبر مجرد عنصر وإنما هو طبيعة بنية مجتمع «النظام القديم»، ومذ ذاك عُمد باسم «مجتمع البلاط». وجه الحاكم المطلق لمصلحته الشخصية التنافس القائم بين مختلف الجماعات القادرة على التأثير في المملكة (الارستقراطية، النبلاء، بورجوازية الخدمات) مضيفاً هذه الوسيلة إلى أدوات سيطرته الأخرى المتمثلة بالقوى المالية والعسكرية. يجعل الياس من البلاط الرافعة المركزية «لدعوى الحضارة» عملية أخلاقية وجمالية استمرت طويلاً في جعل الإرغام الاجتماعي داخلياً وهذا ما يمتاز به الرجل النبيل والرجل اللطيف ثم رجل المجتمع، وذلك حتى نهاية «النظام القديم». غالباً ما أشيد بغنى هذه الدراسة. ومع ذلك لا بدّ من الإشارة إلى أنها محصورة بمرحلة فرنسية متأخرة (صار البلاط في فرساي سنة 1682) وهذا يحجب دور البلاطات الإيطالية ودور بلاطات عصر النهضة ويراكم عهد لويس الرابع عشر فوق الجمالية التي دعيت كلاسيكية، التي من الأولى أن تنسب إلى أماكن مثل الصالونات.

في المادة الأدبية كان للبلاط تأثير مزدوج. فالأدب جزء لا ينفصم من حياة البلاط: يقدم الباليهات، المسرحيات لاحتفالات البلاط، إضافة إلى مؤرخين عاملين في خدمة النظام. وغدا البلاط وبسرعة نموذجاً، إنه المكان الذي يتجلى فيه الذوق الرفيع، التمايز، والفكر الحقيقي. «معرفة البلاط» إنها مرحلة الأدب الرشيق، إنها الوسيلة للخلاص من التصنع. «الناحية الأكثر عافية من البلاط» هي عند الكتاب الجيدين مصدر الاستخدام الجيد للغة (فوجيلا). إنه صاحب السلطة في الحكم على الذوق «الامتحان الكبير الذي تجتازه كوميدياتك هو حكم البلاط» (موليير). في مقابله هناك «المدينة» (باريس) التي كانت مسيطرة على الحياة الثقافية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، لا تشكل نقيضاً له بقدر ما هي الفضاء الأول الذي تنتشر فيه نماذجه. وهكذا بدا البلاط مقراً لثقافة الخطاب والحديث حددت من خلاله مدام دي شتايل «العبقرية الفرنسية».

بيد أن وضعيته كعالم صغير اجتماعياً وأخلاقياً جعل البلاط هدفاً للكوميديا أو للأخلاقيين مثل لاروشفوكو، لابريير، ثم سان سيمون وفولتير (*«الساذج»* 1767). ومع ذلك فإن الانتقادات الموجهة إلى البلاط، الوصولية، النفاق «الإنسان الحرباء المتلون، والقرد المقلد لسيده» (لافونتين) إن هذه الانتقادات مصدرها البلاط نفسه.

يشتمل أدب البلاط على قدر لا بأس فيه من التزلف والدعاية. ولكن البعد الناقد الذي يحتويه يحول دون حصره في هاتين الوظيفتين. إنه يظهر في الواقع سمتين بارزتين. هناك من جهة إدخال الأدب ضمن شبكة من الممارسات الثقافية (هكذا ولدت مسرحيات موليير أو راسين في البلاط وسط أجواء الباليه والولائم، وحفلات الرقص، الألعاب، الألعاب النارية...) ومن جهة ثانية، هناك الدور التعليمي: عمل أدب البلاط على تعهد المثل الأعلى «لمرآة الأمير» ـ بحيث يبدو الأديب المؤدب ـ والمنتقد عند الضرورة ـ للحاكم بقدر ما هو مبخره ومتملقه.

Couprie A., *De Corneille à La Bruyère, images de la cour*, Lille, 1984. - Élias M., *La société de cour* [1930], intr. R. Chartier, Paris, Flammarion, 1985. - Marin L., *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981. - Ossola C., *Miroirs sans visage. Du courtisan à l'homme de la rue*, Paris, Le Seuil 1997.

آلان ڤيالا

راجع: الباليه؛ الكوميديا ـ باليه؛ الأدب الغرامي؛ الأدب التعليمي؛ الظرف؛ الذوق؛ الرجل المهذب؛ الأخلاقيون.

الأدب البورنوغرافي (الخلاعي، الإباحي) PORNOGRAPHIQUE

راجع: إيروتيكية

الأدب التجريبي EXPÉRIMENTALE (Littérature)

«الأدب التجريبي» عبارة قد تعني الممارسات الأدبية الخارجة على المألوف أو غير التقليدية وذلك بالقدر الذي تكون فيه مقعدة من جهة ومقصودة من جهة ثانية، بمعنى أنها غالباً مطلوبة لذاتها. قائم على «منهج تجريبي» أو «علم تجريبي» يتطلب فكرة البحث والاختبار، وبالتالي رفض فكرة الإلهام، وإرادة منظمة لإقامة وسائل إنتاج للكتابة قمينة بفتح مجالات جديدة أمام النشاط الأدبي.

يمكن اعتبار التمارين الشعرية التي ظهرت في العصور القديمة وفي العصر الوسيط جزءاً من الأدب التجريبي، مثل «القصائد الهجائية fatrasies» قصائد ثابتة الشكل يرتبط البيت فيها بالآخر بقوانين صوتية أو معجمية، ولكنها تفتقر إلى المعنى. وهذا ما فعلته بعض المدارس الأدبية التي جهدت في إيجاد أسلاف لها، وبإثبات أن تاريخ الأدب عرف دائماً تيارات غريبة، تنتهك المألوف، أو لعبية (ستيرن بالنسبة لرابليه، أو نوديه بالنسبة للبيانيين مثلاً).

وهكذا فإن السرياليين أو حتى أعضاء (OuLiPo تسمية Ouvroir de littérature Potentielle تحيل إلى فكرة التجريب) (مشغل الأدب الممكن) وبخاصة جاك روبو، أبدوا اهتماماً بالتروبادو و «بكبار الشعراء الفصحاء».

في نهاية القرن التاسع عشر ظهرت على يد زولا، وبتأثير من النظريات الطبية لكلود برنار «رواية تجريبية» (راجع كتاب *«الأدب التجريبي»* 1880). هذا التصور الذي طبق بانتظام في حلقة روغان ـ ماكار أكسب الرواية الاجتماعية منهج الاستقصاء والتحليل الموروث عن الطب وعلم الاجتماع الوضعي في آن معاً. من جهة أخرى، حوى أدب الطليعيين وعلى التوالي مجموعات ومدارس مارست ونظرت لأشكال الكتابة التجريبية باعتبارها وسيلة للقطع مع الكتابة التقليدية. شكل الشعر الحر للرمزيين جزءاً من هذه الأساليب وكذلك القصائد التكعيبية للدادائيين، والكتابة الآلية للسورياليين، والقيود الروائية «للرواية الجديدة»، أو تلك التي قرر جورج بيريك (عضو في Oulipo) التقيد بها في *«الاختفاء»* (1969)، إذ حظر على نفسه استخدام أية كلمة تحتوي على الحرف «E».

بالنسبة للأدباء المعاصرين، كتابة الأدب التجريبي لا تعني فقط نصوصاً أصيلة

وإنما أيضاً نصوصاً تثبت قطعها مع التقليد بإبراز (على غرار ريمون روسيل الذي نشر نصاً بعنوان «*كيف كتبت بعض كتبي*»، 1935 حيث يظهر ما الذي يجعلها مختلفة) ما يسمى «*modus operandi*» وهو مقياس للطليعية أو أحد عواملها. يتطلب هذا بحثاً دائماً عن الحداثة والجدة مما يفضي إلى تجاوز الطليعيين السابقين (وممارساتهم التجريبية الخاصة) في معسكر الموروث. ونتيجة لهذا بالضبط فإن ما يبدو تجريبياً أدبياً في لحظة ما ينتهي به الأمر إلى فقدان هذه الميزة وإلى اعتباره بنية لأساليب أو لقواعد شكلية كان ظهورها التاريخي من عمل هذه المدرسة المعروفة أو تلك. ومع ذلك علينا أن نميز بين أساليب ومناهج الكتابة التي اعتمدت من كتاب لا ينشدون الطليعة (الشعر الحر مثلاً) وتلك التي بقيت مشدودة إلى زمن محدد وجماعة مخصوصة أنتجتها ومارستها ونظّرت لها، وبقيت محتفظة بتجريب مضى، قد تم تجاوزه بشكل عرضي، وإن غير مستعاد. تغدو هذه موضوعات تاريخية أو نظرية أدبية. هذا هو واقع الكتابة الآلية التي كانت اختراعها نتيجة للصدمة التي أحدثتها نظرية التحليل النفسي للاوعي والتي طمحت أن تكون تجربة نفسية بقدر ما هي أدبية: بقيت امتيازاً تاريخياً للسورياليين الذين قليلاً ما مارسوها في الواقع.

مثل «L'OuLiPo» أكثر تعقيداً: لم يختف «المشغل (بالإمكان الانتساب إليه دائماً) واستمر في تقديم تمارين كتابية تتميز بمظهرها اللعبي وتنفتح على أي هاوٍ بالألعاب الأدبية، دون أن يحول هذا من أن تعطي هذه الجماعة أدباء مشهورين شهدت لهم المؤسسة الأدبية مثل كينو وبيريك وكالفينو.

Breton A., *Manifestes du Surréalisme* [1924, 1930], Paris, Gallimard, 1963. - Hugnet G., *L'aventure Dada (1916- 1922)*, Paris, Seghers, 1971. - Le Lionnais F., «À propos de la littérature expérimentale», Postface à R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961. - OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973; *Atlas de la littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

دينا ريبار

راجع: الطليعة؛ المدارس الأدبية؛ القصيدة الهجائية الوسيطة؛ الطب؛ المذهب الطبيعي؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ نظريات في الأدب.

الأدب التعليمي — DIDACTIQUE (Littérature)

«Didactique» من اليونانية «*didáskalos*» (أستاذ مدرسة) و *(didaktós)* (المتعلم) وهي تعني الكتاب الذي يهدف إلى التعليم. ظهرت التسمية didascalica (الأدب التعليمي) في روما لنعت «*زراعيات*» ڤيرجيل، أشعار موضوعها الأعمال

الزراعية. ومنذ ذلك الحين صار «الديداكتيك» يعني السجل المعرفي، مؤلفات تعرض مذاهب علمية، فلسفية، دينية وأخلاقية. في الدلالة المعاصرة، تعني هذه الكلمة عندما تستعمل بصيغة المؤنث طريقة التعليم.

في اليونان القديمة حدد هيزيود (القرن الثامن ق.م) في كتابه *«تيبوغوني»* القصيدة باعتبارها نصاً، حيث يقوم الكاتب الملهم من قبل ربات الشعر، آلهة المعرفة بنقل الحقائق الدينية *(تيبوجوني)* أو التقنية أو الأخلاقية *(الأعمال والأيام)*. كما عهد الفلاسفة كزينوفان وبارمينيد وامبيدوكل في القرنين السادس والخامس ق.م بهذه المهمة للشعر. ذلك لأن البيت الشعري إضافة إلى جماله يمتاز بفضيلة سهولة حفظه. مارس اللاتين هذا النوع من الشعر في مرحلة مبكرة جداً (اينييس، كاتون، ڤارون...) وفي مؤلفات مهمة (*De rerum natura* لليكريس، *«زراعيات»* ڤيرجيل، *«الفن الشعري»* هوراس...). أقام ليكريس مقارنة، غدت أرضاً مشتركة بين القصيدة التعليمية وكأس الأبسنت الذي يصفه الطبيب للأطفال بعد مزجه بالعسل: تعوض حلاوة العسل عن المذاق المر للشراب كما يأسر الشعر الأفكار التي يتضمنها العرض الجاف لمذهب معين. نشر المسيحيون بدورهم عقائدهم بوساطة الشعر (كومودين، بريدانس...). في فرنسا أيضاً، صار الشعر ناقلاً للعلوم. يتجلى هذا الشغف في القرن السادس عشر في *«حب الحب»* لبيليتييه، *«أناشيد»* رونسار *«العالم الصغير»* موريس سيف، *«لا سيبمين»* دي بارتاس. لجأ إليه لافونتين بعد ذلك (الكنكينا) كما عرض فولتير فلسفة نيوتن شعراً (*«خطاب عن الإنسان»* 1738). عمل على نهضة الشعر الذي اهتم بوصف الطبيعة والذي ازدهر بعد سنة 1750: *«الفصول»* سانت لامبير (1769)، *«الاشهر»* روشيه (1779)، *«الحدائق»* (1782) أو *«عهود الطبيعة الثلاثة»* (1808) ديليل. ضعفت هذه الجمالية اعتباراً من سنة 1820 رغم جهود ليكونت دي ليل الذي حلم بشعر علمي، وسيللي بريدوم *«العدالة»* (1878) الذي ترجم ليكريس وطمح إلى شعر فلسفي.

بيد أن «التعليمي» يشمل بالمعنى الأوسع مجموعة مؤلفات نثرية تعليمية وخاصة «مرايا الأمير». وهكذا، إضافة إلى كتب التدريس والأبحاث فهو أساس المثل الخرافي عند لافونتين و *«ممارسات حول تعددية العالم»* (1686) لفونتينيل، و *«مغامرات تيليماك»* (1699) لفنيلون، و *«إميل»* روسو (1762). *«الفنون الشعرية»* هي الأخرى شكل من أشكاله. في القرن التاسع عشر كانت الرواية تعليمية بمقدار ما تقدم

معرفة عن العالم (بلزاك، زولا) وخاصة عن تقدم العلوم (جيل ڤيرن). عرف أدب الأطفال والأدب الشعبي التعليميين انطلاقة كبرى (ج. برينو، *«جولة طفلين في فرنسا» 1886)، حافظت على استمراريتها في القرن العشرين. النجاح الحالي الذي تشهده الأبحاث الفلسفية، خاصة في ميدان الأخلاق، يعبر عن الرغبة في إلباس المعارف لباساً أدبياً («عالم صوفي» لفينكلكروت وكونت ـ سيونفيل). حمل المسرح هو الآخر بعضاً من آثاره، سواء كان ذلك في نوع الواقعية الاجتماعية (برييه) للمسرح الأنسي (ر. رولان)، أو بشكل أكثر بروزاً في المسرح الثوري (المسرحيات التعليمية لبريخت)*.

ككل سجل، يثير التعليمي أول ما يثير مسألة توسعه وامتداده. الآثار المخصوصة به تحديداً هي كتب تدريس وأبحاث، ولكن أيضاً منتجات شعرية وخيالية نثرية وفيرة. إنه يقوم على إرادة التعليم ونيل الإعجاب التي عبر عنها الموروث الكلاسيكي. لكن علينا أيضاً أن نلاحظ وجوده كسجل مثبت أو كعنصر مقرون إلى عناصر أخرى في قسم أكثر شمولاً من النتاج: هذا على الأقل في الروايات والمسرحيات التي تقدم أطروحة. إنه يشكل إذن نمطاً تحليلياً ضرورياً لمعرفة الآثار التي يخلفها العديد من المؤلفات.

مسألة ثانية هي تزاوج الشكل، المعرفة والخيال. فبحسب أرسطو (*«الشعرية»* 1447 b) الذي رأى أن *«الشعرية»* مبنية على *«التخلقية»*، أخرج الآثار الفلسفية المنظومة من دائرة الشعر ورآها غير جديرة أن تسمى «قصائد». شيشيرون (*«عن الخطيب»* I، 69) مترجماً *«ظواهر»* اراتوس (القرن الثالث ق.م) لاحظ هو الآخر أنه إذا كان أراتوس قد تمكن من وصف النجوم بشعر رائع إلا أنه كان في الواقع يجهل علم الفلك، وأن الجمع بين المعرفة والمتعة بعيد عن أن يكون متناسقاً دائماً. والنقاش لا يزال مستمراً.

Dalzell A., *The Criticism of didactic Poetry*, Univ. of Toronto Press, 1997. - Guitton E., *Jacques Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Klincksieck, Presses Universitaires de Rennes, 1974. - Hallyn F., *La structure poétique du monde: Copernic, Kepler*, Paris, Le Seuil, 1987. - Pantin I., *La poésie du ciel en France dans la seconde moitié du XVI*[e] *s.*, Genève-Paris, Droz, 1995. - Riffaterre M., «Système d'un genre descriptif», *Poétique*, 1972, 9, p. 15-30.

جان ـ فريدريك شيڤالييه

راجع: الطفولة والفتوة؛ الشعر؛ السجلات؛ العلم والآداب.

الأدب الرسمي OFFICIELLE (Littérature)

الأدب الرسمي هو نصوص تكتب لأجل، وأحياناً بناء على طلب ورعاية، سلطة معترف بها (سيد أو أسياد الحكم، محيطهم، «المدينة»، «الدولة» أو الأمة) للإشادة بعظمة هذه السلطة. لقد تخصصت بعض الأنواع بمثل هذا الدور من مثل الشعر التعليمي والأدب المدحي.

دخل النعت «*officiel*» من اللاتينية «*officium*»: «خدمة: وظيفة» إلى اللغة الفرنسية عن طريق اللغة الإنكليزية في نهاية القرن الثامن عشر. استخدمه ستاندال في المجال الأدبي، ولأول مرة سنة 1825 بمعنى انتقاصي. منذ المرحلة الرومانطيقية، بات وضع الفن في خدمة النظام القائم أمراً ممقوتاً.

ومع ذلك، فقد نشأ الأدب في رحاب السلطة الروحية والزمنية. في اليونان القديمة، ارتبط النتاج الشعري والمسرحي بقوة، بالحياة السياسية والدينية للمدينة. كانت تدور في أثينا بمناسبة الاحتفال بيوم «ديونيزيس العظماء» مباريات في إلقاء القصائد المدحية، ألحان جماعية تنشد تعظيماً لديونيزوس، تتبعها مباريات في عرض الملاهي والمآسي. كتب بيندار مدائح، كما كتب أيضاً أناشيد حربية تمجيداً لأبولون، إضافة إلى العديد من «*الأبينيسي*» وهو «أودات» تشيد بالأبطال الرياضيين الذين فازوا في الألعاب الأغريقانية. كتب ايزوقراط قصيدة مدحية مشهورة «*مديح أثينا*» أشاد فيها بمدينته في روما، ساعد الإمبراطور أوغسطس، مدفوعاً من ميسين، العديد من الشعراء، بمن فيهم هوراس وفيرجيل وبروبيرس. قدم له ڤيرجيل «*الإنيادة*»، ملحمة تدرج سلالة، الأمير ودور المدينة في الأسطورة الطروادية. كتب «بلين الشاب» «*مدح الإمبراطور تراجان*» ليشكره على سماحه له بالوصول إلى مرتبة القنصلية. في القسم الشرقي من الإمبراطورية، ألفت مدارس «الهيمنود» أناشيد لتمجيد الأباطرة المتألهين.

في فرنسا، في القرن الخامس عشر، كان «كبار البيانيين» شعراء، وكانوا يتغنون بعظمة من يرعاهم. تقليد استمر فيما بعد. وهكذا، ففي القرن السادس عشر أعطى شارل التاسع رئاسة سانت ـ كوسم لرونسار، الذي حاول رد الجميل بتأليف «*الفرنسياد*» ملحمة ـ لم تكتمل ـ التي تنسب، على طريقة الإنيادة، أصولاً طروادية لفرنسا وتشيد بجدود الملك وأسلافه. قام لويس الرابع عشر، بتوسع نظام الرعاية الأدبية بهدف الإشادة بعظمته. راسين ـ مثلاً في قصيدته «*نقاهة الملك*» ثم «*شهرة ربات الشعر*» (1664)، حيث يقارن لويس الرابع عشر بأوغسطس وكولبير بميسين ـ

ساهم بوالو، وموليير وآخرون، في هذا الأمر، وعبرت قصائد ومسرحيات، احتفالات وباليهات، بأبهة عن أحداث تتعلق بالملك أو بحاشيته.

تخلى كتّاب «التنوير» عن مهمة خدمة ملك فرنسا، غير أن ظهور خطابات الإشادة بعظماء الرجال في «الأكاديميا» وجه هذا الخط الرسمي نحو طريق جديد سوف تفيد منه «الثورة» و«الإمبراطورية» الأولى.

في القرن التاسع عشر، اتجه الحقل الأدبي نحو تأكيد استقلاليته في مواجهة السلطات الرسمية. ومع ذلك فقد استمر وجود نوع من أدب المناسبات المرتبط بالمؤسسات الدينية، أو المدنية، نذكر على سبيل المثال المشاهد الغنائية التي كانت تعرض كل سنة احتفالاً بعيد نابوليون الثالث. وعلى نسق آخر، نذكر هيغو، الذي أقيمت له مآتم وطنية، نُظر إليه بعد وفاته، على أنه كان الشاعر الرسمي «للجمهورية الثالثة» واحتلت مؤلفاته منزلة مميزة في مناهج التعليم. الشيء نفسه بالنسبة لأناتول فرانس، وموريس باريس، وفاليري فيما بعد، فقد ساهموا جميعاً في قولبة فكرة وحساسية وأسلوب تتلاءم مع الإيديولوجية المهيمنة، جرى اعتبار كل من إميل فيرهيرين في بلجيكا، ولويس فريشيت في كندا الفرنسية شاعرين وطنيين. وهكذا حلت خدمة الأمة محل خدمة الحاكم. بيد أن مداخلات الكتاب الذين يقومون بهذا لا تنتمي حقيقة إلى الأدب الرسمي، لأن هؤلاء يقدمون على ذلك بملء اختيارهم، وبالتالي لا يؤدون مهمة رسمية.

في القرن العشرين، وفيما عرف الأدب الرسمي انتشاراً مهماً جداً في العديد من البلدان مع أدب الدعاية في البلدان ذات الأنظمة الشمولية، تراجع في مناطق أخرى، اللهم إلا خلال الأزمات التي تمس الهوية الوطنية (أوقات الحرب مثلاً) ينتمي كل من أراغون وكلوديل إلى هذا التقليد بكتابتهما *«أودات»* إلى ستالين أو إلى الماريشال بيتين. مع نهاية القرن العشرين، لم يعد للأدب الرسمي وجود حقيقي، اللهم إلا في خطب الاستقبال الأكاديمي.

يوجد الأدب الرسمي في الأوضاع التي يكون الحقل فيها خاضعاً لسلطة دينية أو سياسية (العصور القديمة، الاقطاع، الملكية المطلقة). أدى صعود الديمقراطية واستقلال الحقل إلى تراجعه مع الأيام. كما أن محاولة إحيائه من قبل السلطات الشمولية تبدو مسدودة الأفق. لا يزال خطاب الاستقبال الأكاديمي يحافظ على وضعه كأدب رسمي، بقدر ما يحتفل، لا بالسلطة السياسية التي انبثق عنها في الأصل، وإنما بالأدب باعتباره جزءاً مكوناً للأمة.

Bonnet J.-C., ***Naissance du Panthéon: Essais sur le culte des grands hommes,*** **Paris, Fa-**

yard, 1998. -Mesnard J. (dir.), *L'âge d'or du mécénat*, Paris, CNRS, 1983, Poirion D., *Le poète et le prince*, Paris, PUF, 1965. -Viala A., *Naissance de L'écrivain*, Paris, Minuit, 1985. -Coll.: *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques*, Paris, PSN, 1988.

ميشال بنوا، دنيز سان ـ جاك

راجع: الأكاديميات؛ الأدب البلاط؛ الإلتزام؛ الأبيديكتيكي (البرهاني)؛ رعاية الآداب؛ الأدب القومي؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الشعراء الفصحاء.

الأدب الشخصي — PERSONNELLE (Littérature)

«الأدب الشخصي» تعبير نوعي، يدل على كل الأشكال التي يمكن أن تكون «حكاية الذات». إنه يغطي ممارسات متنوعة، تقوم على الاستعادة تقريباً (ذكريات أو مذكرات خاصة) تولي اهتماماً بالسياق (سيرة ذاتية) وعلى شيء من الخيال (اعتراف أو رواية مذكراتية) أو على شيء من الخصوصية (مراسلة أو يوميات)، وهي جميعاً تصور أحداثاً معاشة، أو الأفكار التي يعبر عنها فرد ما، هو في آن معاً كاتب الحكاية وبطلها.

ورغم أن أصل هذه اللفظة حديث العهد ـ يبدو أنها ظهرت بقلم فرديناند برينتيير (*«قضايا النقد»* 1897) ـ فإن مفهوم الأدب الشخصي يغطي مجالاً واسعاً من النشاطات، التي هي في أصل الأدب المكتوب بالذات. إن يعرف نفسه، وإن يُعرف الآخرين بنفسه، سواء عن طريق الخيال، وسواء بأشكال غير خيالية، كان هذا ما يتمناه العديد من أدباء العصور القديمة، *«شروحات»* سيزار، والعناصر السيرية الذاتية المبثوثة في حنايا *«الأناشيد»* لهوراس، على سبيل المثال، تبرز النمو المتوازي لمفهومي الشخص والأدب.

شجع الأدب الديني والصوفي، ومنذ العصر الوسيط، التعبير عن الشهادة الشخصية على شاكلة الاعتراف (سانت أوغسطين) أو الكشف (القديسة تيريزا دافيلا). عززت تجربة فحص الضمير التي راجت مع «الإصلاح» هذا الاتجاه. في موازاة ذلك، وبأشكال علمانية، إخباريون (فرواسار)، كتبة يوميات (ب. دي ليستوال، *«يوميات عهد هنري الرابع»*، طبعة باريس، غاليمار، 1948)، مذكراتيون (سان ـ سيمون)، كتبة رسائل (مدام دي سيفينييه) أو كتبة أبحاث ومقالات (مونتيني)، جعل هؤلاء من «الأنا» موضوعاً للحكاية. تظهر *«الاعترافات»* التي كتبها روسو (1782 ـ 1789) أن التحليل العام الذي يقوم به أديب لنفسه، غدا موضوعاً أدبياً مقبولاً ومعترفاً به. ومذ ذاك، تضاعفت اليوميات الخاصة، والمذكرات، والشهادات

السيرية الذاتية المرتبطة بالحروب، والمرَض، والأحداث السياسية والاجتماعية، أو بالوقائع المعتبرة استثنائية. في القرن العشرين، ومع زوال الحدود بين الأنواع، أزالت بعض المنتجات الأدبية العلمية الحدود بين الخيال والتاريخ (الخيال ـ الذاتي لِ س. دوبروفسكي، *«الكتاب المحطم»* 1991. ر. روبين *«الرواية المتذكرة»* 1989)، فيما غدا نقل المُعاش الشخصي سبباً لوفرة النصوص الأدبية التي تتناول هذا الموضوع إلى الجمهور الكبير.

خاضعاً للتساؤل حول طبيعة أشكاله وخصائصه السردية من جهة، وحول مدى قيمته من جهة ثانية، يطرح الأدب الشخصي بالضرورة سلسلة من الأسئلة تتناول حدود الأدبي. رغم كل فضول القراء نحو الأدباء، الذين يأخذون بالبوح عبر شعبية الصحف عن بعض قضاياهم الحميمة (كما فعل الأخوان غونكور)، أو ربما بسببه، انطلق خطاب منذ نهاية القرن التاسع عشر، وطوال القرن العشرين، يسخف النرجسية، أو ما يصفه باريس بأنه «عبادة الذات» ويرفض هذا «الخداع السيري القائم على الاعتقاد بأن حياة معاشة يمكن أن تشبه حياة تروى» (سارتر، *«مفكرات غريب الحرب»*، طبعة 1995). تشكل ردات الفعل على ادعاءات الأدباء الذين يزعمون الجمع بين قيمة الصدقية والمعاش رهاناً أساسياً للمعارك الرمزية منذ منتصف القرن التاسع عشر. مقابل ذلك، فإن رباطة الجأش المعلنة من قبل بعض الأدباء فيما يتعلق بالتباسات ممارساتهم الأدبية ـ كما الحال مع جيد عندما كتب ونشر *«مزورو النقود»* و*«يوميات مزوري النقود»* (1925 ـ 1927)، تبرز أهمية هذه المسائل في التاريخ الأدبي المعاصر.

Brunet M. & Gagnon S. (dir.), *Discours et pratiques de l'intime,* Québec, IQRC, 1993. - Girard A., *Le Journal intime,* Paris, PUF, 1963. - Van Roey - Roux F. *La littérature intime au Québec* Montréal, Boréal Express, 1983. -Coll.: *Entre l'Histoire et le roman: la littérature personnelle,* M. Frédéric (éd.), Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1992.

آني كانتين، بول آرون

راجع: السيرة الذاتية؛ الرسائلي؛ المذكرات؛ الأدب البروليتاري.

الأدب الشعبي — POPULAIRE (Littérature)

تحديد الأدب الشعبي موضوع نزاع. هل يتعلق الأمر بأدب ينتجه الشعب، وهل هو مصدره أم مستهلكه؟ وهل تشير كلمة شعب إلى فئة اجتماعية، قوم محددون وفق مرجعيات أتنية أو وطنية، أو هي مرادفة لكلمة جمهور؟ والواقع أن عبارة «أدب

شعبي» دلت على الملاحم الشفاهية لشعوب لم تعرف الكتابة، وعلى الروايات المتسلسلة التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وعلى أشعار الهواة، وعلى مجموعات مصانع الروايات المعاصرة، وعلى السير الذاتية العمالية، وعلى النتاج الواقعي الاشتراكي، وعلى نتاج هيغو، شكسبير، أو تولستوي، وحتى على الكتاب المقدس. يغلب استخدام تعبير الأدب الشعبي ستراتيجياً بهدف الانتقاص أو الإعلاء، من شأن هذا الصنف أو ذاك من النتاج الأدبي. التحديد الأقل خطأ، هو الذي يعتبر أن التعبير يدل على كل ما لا يعتبر أدباً شرعياً (أي مكرساً).

قبلياً، يفترض الأدب الشعبي أن هناك أدباً معرفياً، شرعياً، أو مقدراً اجتماعياً، يتميز عنه. ولكن أية مقاربة تاريخية تظهر قابلية اختراق الحدود بين الأدب الشرعي والأدب الشعبي، وسقوط منزلتهما المتبادلة. تمتزج الثقافة والأدب الشعبيين بقوة مع المرجعيات المعرفية في نتاج رابليه. ما أمكن اعتباره كأدب شعبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، كتيبات الإلصاق والجمع حافلة بالموضوعات والحكايا الأدبية المستمدة من نتاج المثقفين الذين عاشوا في نفس المرحلة، أو في مراحل سابقة؛ وخلاصة القول، فإن جمهور القراء يفتقر إلى التجانس الاجتماعي، ويتقاطع جزئياً مع جمهور الأدب المعرفي. حدثت تجديدات موضوعاتية وأسلوبية في العديد من المرات، في الأدب الشرعي عن طريق الاقتباس من الأدب الشعبي منذ *«حكايا»* بيرو، وصولاً إلى الشعر السوريالي. يعبر هرم الأدب الشرعي عن نفسه غالباً، بانزلاقه نحو الأدب الشعبي، سواء بشكل مباشر، وسواء عن طريق التحويل (نذكر على سبيل المثال، الاقتباس السينمائي أو الموسيقي لنتاجات أدبية كلاسيكية). وبخلاف ذلك، فإن الأدب الشعبي القديم «المكتبة الزرقاء» والروايات المتسلسلة «للعصر الجميل» لم تعد تجذب اليوم سوى القراء الأكاديميين.

ومع ذلك يمكننا التمييز بين مرحلتين تاريخيتين كبيرتين. في المرحلة الأولى، كان القسم الأكبر، من الناس أميين، أو يصعب عليهم امتلاك الكتاب. وهكذا يفهم من عبارة الأدب الشعبي، الأدب الشفاهي. المرحلة الثانية تتناسب مع محو الأمية على نطاق واسع، وخفض كلفة المطبوع في القرن التاسع عشر. وعندها كان المقصود بالأدب الشعبي، وبشكل أساسي، الأدب الموجه إلى الجمهور العريض (الروايات الواسعة الانتشار، والميلودراما).

لا يمكن فهم الاستخدامات الشائعة للتعبير «الأدب الشعبي» إلا بالعودة إلى المناظرات الإيديولوجية أو الأخلاقية التي دارت حول هذا الموضوع. في الأعم

الأغلب، لتعبير «أدب شعبي» قيمة إيجابية، عندما يحيل إلى الثقافة الشعبية، وقيمة سلبية، عندما يحيل إلى ثقافة الجمهور. في الحالة الأولى كلمة «شعبي» تعني النضارة والصدقية، وتخدم عمليات هدم داخل الأدب الشرعي لقواعد تقويمية اعتبرت بالية. ثمنته الرومانطيقية، بخاصة، بقوة. في إطار نشوء الأمم، في بداية المرحلة المعاصرة، تم اقتباس الأدب الشفاهي الموروث على شاكلة موشحات أو ملاحم من قبل الأدباء، باعتباره أساساً للثقافات الوطنية الحقيقية. في المقابل، فإن أدب الجمهور، نظر إليه شزراً باستمرار باعتباره دليلاً على نقص جمالي وأخلاقي لدى قرائه (يصنف نتاجه على أنه «كتب رديئة» لطالما امتنعت المكتبات العامة عن اقتنائها). انتقل الخطاب عن الأدب الشعبي الرديء ليتناول النتاج السمعي ـ البصري. جرت محاولات أيضاً لخلق نتاج يعبر عن قيم، ولغة، ونمط حياة الطبقات الشعبية (الأدب الأقليمي أو الأدب البروليتاري الذي ظهر في الثلاثينيات) أو إغراء الجمهور الشعبي بأدب هوياتي ذي غايات سياسية (الواقعية ـ الاشتراكية).

لطالما تجاهلته الدراسات الأدبية، صار الأدب الشعبي موضوعاً للعديد من التحريات منذ السبعينيات. أتاحت الأبحاث التي جرت في التاريخ الثقافي، وفي سوسيولوجيا الأدب اغناء المعارف المتعلقة بإنتاج وانتشار الأدب الشعبي والإفادة منه.

Chartier R., *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Le Seuil, 1987; *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV-XVIII s.)*, Paris, Albin Michel, 1996. -Hébrard J., «Les nouveaux lecteurs», dans *Histoire de l'édition française, t.3, Le temps des éditeurs*, H.-J. Martin et Roger Chartier (dir.), Paris, Promodies, 1985, p.471- 507. -Muchembled R., *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne, XV-XVIII s.*, Paris, Flammarion, 1978. -Saint-Jacques D., De La Garde R. (dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, Québec, Nuit blanche, 1992. -Coll.: «Littérature populaire», *Romantisme*, 3e trimestre 1986, n°53.

آن - ماري تياس

راجع: أكثر الكتب رواجاً؛ الجوّالة؛ مسلسل؛ فولكلور؛ الأدب القومي؛ الأدب البروليتاري؛ الأدب الهامشي؛ الرواية البوليسية.

الأدب العالمي — MONDIALE (Littérature)

دل الأدب العالمي «منذ القرن التاسع عشر على مجمل الآداب القومية، وبخاصة على الوقائع الأدبية التي تربط بين عدة آداب قومية. في نهاية القرن العشرين بات التعبير أقرب دلالة على الظواهر المرتبطة بخلق سوق أدبي على مستوى الكوكب، بل وحتى ظهور حقل أدبي فوق أو متعدد القوميات.

يرجع تشكل أول فضاء أدبي عالمي إلى مرحلة الإمبراطورية الرومانية. في المرحلة الحديثة، في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وفي مواجهة «جمهورية الآداب» التي تجمع، متجاوزة الحدود، المثقفين الذين يستخدمون جميعاً اللاتينية، ظهرت أوائل المعارك الهادفة إلى الاعتراف باللغات المحلية وبتنوع الآداب الأوروبية. انطلقت الحركة في إيطاليا (لصالح المطالب التوسكانية ضد الاستقطاب اللاتيني)، وسرعان ما وصلت فرنسا (دي بيليه و«مدرسة لاپلياد معترضين على سيطرة اللاتينية والتوسكانية) ثم في بلدان أوروبية أخرى بما فيها إسبانيا وإنكلتره. خلقت صراعات المنافسة التي اجتاحت هذه البلدان أوائل الأطر لفضاء أدبي يقوم على المنافسة بين اللغات. استمرت هذه العملية وتعززت في القرن السابع عشر في فرنسا، حيث أكد عدد من الكتاب (بوالو، بوهور، ديماريه دي سانت ـ سورلين) أن اللغة الفرنسية هي وريثة اللغات القديمة، وبالتالي فهي أرفع من سائر اللغات الحديثة، وكذلك فإن الملكية الفرنسية هي الأولى في العالم. توطد هذا الأمر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر: ففي فرنسا استمرت المطالبة بتعزيز وتفوق اللغة والأدب الفرنسيين (ريڤارول *«عن عالمية اللغة الفرنسية»* 1784). الجمالية الرومانطيقية، الجرمانية المنشأ في الأساس، (هيردير، هين. . .) رأت في الحياة الأدبية انعكاساً لشعب أو أمة. هذا وفي الوقت الذي ظهر فيه مفهوم الأدب القومي، دعا غوته في مقالته (*Ferneres über Weltliterature*، 1827) إلى الفكرة، موضوع الجدال، والقائلة بأدب عالمي يمكنه الاعتماد على سرعة التواصل للخلاص من أسر إنتاج أدبي قومي.

غالباً ما ناقش الأدب المقارن مدى ملاءمة هذا المفهوم. يطرح هذا المفهوم بمنتهى الوضوح مسألة معرفة أيهما أفضل، ربط الأدب باللغة أو بالأمة، أو على العكس، التركيز على القيم العالمية التي يقدمها الأدب. وفي الحال الأخيرة هذه أليس من الأفضل استبدال عبارة «أدب عالمي» بكلمة «أدب» وحسب؟ بالمعنى الذي قصده غوته، غاب هذا المفهوم، في زمن معين عن المناظرة الأدبية. ولكن مع واقع العولمة الاقتصادية في نهاية القرن العشرين، الحساسة بشكل خاص إزاء بيع وشراء حقوق البيست ـ سيلرز العالمية، منحه دفعاً جديداً. وهكذا بات بمقدورنا الكلام (پ. كازانوڤا) عن حقل أدبي عالمي ناتج عن منافسة بين مختلف الثقافات القومية. قد تتجسد في مؤسسات (جائزة نوبل على سبيل المثال منذ بداية القرن العشرين) تعتبر مصادر للشرعية العالمية. كما تترجم نفسها أيضاً بقدرة مناطق جغرافية وسياسية مختلفة على فرض أدبائها أو قيمتهم.

من وجهة النظر هذه، صارت فرنسا، وباريس بشكل خاص، بفعل جمع وتركيز المصادر (النشر خصوصاً) ولمدة طويلة ملتقى استراتيجياً في عملية التكريس الأدبي العالمي: حتى ستينيات القرن الماضي، شكلت في الأدب، كما في ميادين أخرى (رسم، سياسة) قطباً مرجعياً. أدباء ينتمون إلى آداب لم تصل إلى نفس المنزلة اتخذوا منها «مقراً» فكرياً: (نذكر مثلاً جايمس جويس، ا. همنغواي، أوكتاڤيو باز، صامويل بيكيت، ميلان كونديرا. . .). واليوم، وإذا كانت منزلتها تتجه نحو الانحدار وأن عليها أن تتقاسم امتيازاتها القديمة مع عواصم ثقافية كبيرة أخرى (مثل فرانكفورت، لندن أو نيويورك)، فإن باريس لا تزال تحتل في العقول، كما في الوقائع، منزلة إستراتيجية في الترويج العالمي للمؤلفات والشهرة، لا مجال لمقارنتها مع ثقلها السياسي أو الاقتصادي الحالي.

لا يمر هذا المفهوم دون صعوبات. لا يبدو أن الممارسات العالمية تقدم نفس درجة المؤسسة كما الحقول الأدبية القومية. من جهة ثانية، فإن الظواهر التي اهتم بها «الغرب» وحده (من القرن الخامس عشر وحتى التاسع عشر) هي التي اعتبرت، بشيء من التسرع، عالمية. تحت معارضة الفرضية الاستكشافية «للأدب العالمي» من قبل الذين يرون في الظواهر الأدبية محصله تعددية عوامل أقل انتظاماً هي أقرب إلى ما يسمى النظم المتعددة. يضاف إلى هذا، يفترض الأدب العالمي انتروبولوجيا معينة، إن لم يكن انطولوجيا معينة، وهذا ما لم يتم توحيده حتى الآن.

ومع ذلك فإن فكرة الأدب العالمي تسمح بالتنبه إلى ظواهر مهمة، من بينها الإنتاجات الواسعة الانتشار التي تميل إلى التماثل: أماكن مثل «معرض فرانكفورت»، وممارسات مثل الإصدارات المشتركة تظهر توسعاً فوقومياً للسوق الأدبي، الإشكالية أكثر تعقيداً عندما يتعلق الأمر بمؤلفات الأدب الشرعي. والواقع أن منزلة كاتب ما في الفضاء الأدبي العالمي تتوقف أولاً على المنزلة التي يحتلها الأدب واللغة التي ينتمي إليها على سدة الأدب العالمي. يدخل بعد ذلك المنزلة التي يحتلها في فضائه الوطني. يسمح هذا المفهوم، بالتالي، بالتوقف عند العلاقة بين الآداب المسيطرة والآداب البعيدة عن المركز. كما يحيلنا أيضاً إلى مسألة الانتقالات الثقافية. رهانات الترجمة بهذا الصدد ذات أهمية خاصة. كما أن خيارات بعض الكتاب في تغيير لغة كتابتهم الأدبية حاسمة في هذا المجال: كونراد، بيكيت وكونديرا نماذج واضحة تبرز السؤال حول نصيب كل من المنفى والعولمة في هذا.

Casanova P., ***La République mondiale des lettres*****, Paris, Le Seuil, 1999. -Espagne M. & Wer-**

ner M. (dir.), *Philologiques III*, Paris, Éditions de la MSH, 1994. -Fumaroli M., *L'âge de l'éloquence*, Paris, Droz, 1970. -Coll: *Atlas des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990.

ماري - أندريه بوديه

راجع: القانون، القوننة؛ الحقل الأدبي؛ المواطنية العالمية؛ النشر؛ الجغرافيا الأدبية؛ الأدب القومي؛ المنظومات المتعددة؛ الجمهورية الآداب؛ الترجمة، القيم.

الأدب العام — LITTÉRATURE GÉNÉRALE

يعني مفهوم الأدب العام العوامل المشتركة (الثابتة والتي لا تتغير) التي توحد عبر الزمان والمكان بين مختلف أنواع الممارسات الأدبية.

أول كتّاب حدد معنى هذا اللفظ هو *«محاضرات تحليلية في الأدب العام»* (1817) لمؤلفه نيپوميسين ليمرسييه. يقوم هذا الكتاب على عملية تصنيف للأنواع، ويرى أن الأدب هو بمثابة جميعة لميزات وشروط كل جزء من الأجزاء أو الفئات التي تكون الآداب ـ الجميلة. لدى قيام منابر الآداب الأجنبية، أخلى مفهوم الأدب العام الساحة ليحل محله مفهوم «التاريخ العام» والذي بحسب مقولة فرديناند برونيتيير يلحق تاريخ أدب معين بالتاريخ العام للأدب الأوروبي. عام 1921 وضع بول فان تييغم الأدب العام بما هو ـ «دراسة الحركات والطرائق الأدبية التي تتجاوز الحدود القومية» ـ في مواجهة الأدب المقارن بما هو دراسة «العلاقات التي تجمع ما بين أدبين أو آداب عدة».

بعد الحرب، اتخذ تحديد الأدب العام منحى تاريخياً. متأثرين؛ بقوة بـ *«النقد الجديد» والمقاربات الشكلانية، انتقد الأميريكيان ويليك ووارين المقارنة والتاريخ الأدبي المحصور بكل أمة في آن معاً داعين إلى اعتماد نظرية عامة للأدب. تلاهما مارسيل باتيبون ثم ايتييمبل بدعوة الأدب المقارن ليغدو علماً عاماً للآداب أو شعرية عامة. كانت هذه الفكرة في أصل تأسيس المجلة (Poètique /* «الشعرية») التي فضلت هذه اللفظة على مصطلح الأدب العام الذي نعته المحررون «بالدواء الخطأ للمقارنة المتوفاة» (ليمينير 1970).

تجد العلاقات القائمة بين الأدب المقارن والأدب العام مصدرها في كلمة *(Weltliteratur)* التي نحتها غوته (*«محاورات مع ايكرمان»* 1827) ـ الترجمة الدقيقة للكلمة هي: أدب عالمي. ترمي خطة غوته إلى توحيد الأدب في جميعة واسعة كما رأى ويليك ووارين (1946، 67)، أو إلى جمع ثوابت الجمال الأدبي بحسب ايتييمبل الذي أضاف: «إذا كان بالإمكان تقريب الأدب المقارن مع الـ *(Weltliteratur)*

فإن ذلك لا يرجع إلى كونه يتماهى معه وإنما يحدث هذا بمقدار ما يقود إليه» (1974 ص14). يرى ايتييمبل أن دراسات الأدب العام تفضي إلى انتروبولوجيا الثقافة وتعد بأدب «لا صفة له» تشكل الآداب القومية إبانات له. فيما يرى آخرون أن التفكير بأدب عام *«وحيد»* يخترق الحدود هي فكرة طوباوية (جين، ص 86).

على المستوى المنهجي، تستخدم دراسات الأدب العام «التعميم المتتابع بشكل تدريجي» (ايتييمبل) وذلك بعد فراغها من مقارنة الكتابات الفردية. تهدف إلى استخلاص الثوابت الأدبية أي الحركات والأنواع والموضوعات المنتقلة من أدب إلى أدب. تمثل الخلاصة الناجمة عن هذا أوسع انفتاح نظري للدراسات المقارنة، ولكن وبما أن الرؤية التعميمية تظهر إرادة واضحة في الاتجاه نحو التوليف وتداخل المذاهب، فإنها تساهم أيضاً في اتساع ميدان البحث عن أدب قومي. وهكذا فإن إدخال الأدب العام في المناهج الجامعية في فرنسا كما في سواها من البلدان يخدم تجديد الدراسات الأدبية عن طريق إدخال نصوص أجنبية مترجمة كما يخدم توجه المناهج نحو الدراسات التركيبية (أنواع، تيارات، حركات، موضوعات) وكذلك عملية اتساع البنية نحو النصوص الشعبية واللاأدبية، إضافة إلى إقامة تصور متداخل المذاهب يقيم علاقة ما بين الأدب وسائر الممارسات الفنية، وبشكل خاص مع الفنون ـ الجميلة. وبحكم هذا الواقع فإن الأدب العام، الذي يمارس أحياناً تحت اسم «نظرية الأدب»، وثيق الصلة مع المقارنة ولكنه يثبت تفوق أحد أبعادها، الأنتروبولوجيا الأدبية.

Étiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974. -Jeune S., *Littérature général et littérature comparée. Essai d'orientation*, Paris, Lettres modernes Minard, 1968. -Marino A., *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1988. -Van Tieghem P., «La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale», *Revue de synthèse historique*, 1921, XXXI, p. 1-27. -Wellek R. & Warren A., *La théorie littéraire*, trad. J.-P. Audigier et J. Gatténo, Paris, Le Seuil [1946], 1971.

لوسي روبير

راجع: الإناسة؛ الأنواع الأدبية؛ التاريخ الأدبي؛ الأدب المقارن؛ الأدب العالمي؛ النقد الجديد؛ الشعرية؛ نظريات في الأدب.

الأدب العمالي — OUVRIÈRE (Littérature)

تطلق هذه التسمية الدالة على نوع، الأدب العمالي، على النصوص التي كتبها حرفيون أو عمال، الذين غالباً ما كانوا، لكن ليس دائماً، شهداء على عالم العمل.

ظهر هؤلاء منذ القرن الخامس عشر، عندما كان على الشركات والحرفيين نشر تقنيات أكثر تقدماً واكتساب إعداد فكري ملائم، غير أن الأدب العمالي الخالص انطلق في القرن التاسع عشر. في القرن العشرين، ولأسباب إيديولوجية، انتمت هذه النصوص إلى بنية الأدب البروليتاري.

يشكل ظهور العمال مرحلة مجهولة من تاريخ الأدب الفرنسي. هناك أدباء من أصول متواضعة أخذوا يشقون طريقهم إلى الشهرة منذ نهاية «الإمبراطورية الأولى». باتوا عديدين في عهد «الريستوراسيون، وعرفوا في الفترة ما بين 1830 إلى 1848، ليتلاشوا شيئاً فشيئاً في ظل «الإمبراطورية الثانية». يشكل الشعر، كما الأناشيد، نتاجهم الأساس، وهناك أيضاً المذكرات، والنقد، والرسائل ـ وبخاصة في دائرة تأثير الاشتراكية الطوباوية: أحل مشايعو الكونت دي سان سيمون الشعر في منزلة سامية. كان حاضراً في احتفالاتهم، أناشيد العمل والدعاية، كما هناك أناشيد لما قبل وبعد الوجبات، إضافة إلى الأناشيد العديدة التي تلقى في المناسبات والتي توقع حياتهم الاجتماعية. غالباً ما كان يتم التعرف إلى الشعراء، العمال بفعل تبدلاتهم. بيار لاشومبودي مثلاً، فلاح بيريغوردي، ثم مستخدم في سكة الحديد، الذي عرفت «*أمثاله الخرافية*» شيئاً من النجاح مدين بنشرها لأبناء صنعته. في نفس السياق، أفاد العمال الكتبة من مطبوعات مثل «*الخلية الشعبية*» (1839 ـ 1842) ثم «*الاتحاد*» (1843 ـ 1846) أو «*المشغل*» (1840 ـ 1850). وعلى كل حال، فإن أوليند رودريك، أحد مسؤولي الحركة هو من نشر أول انطولوجيا بعنوان «*أشعار العمال الاجتماعية*» (1841). غزت موضوعات الأخوة والوحدة الاجتماعية المستعادة بعد ذلك دوائر أخرى، بورجوازية أو اشتراكية، وبخاصة لدى اتباع فورييه ودي ليرو.

يمكننا أن نلحق بهذه الحركة مذكرات عمال متعلمين من مثل أغريكول بيرديغييه («*مذكرات رفيق*» 1854) وشانسونيوهات بيار ـ جان دي بيرانجيه، عامل طباعة سابق، فينسار، وجيل جو بعد ذلك، وبعض فوضويي نهاية القرن.

ظهر بعد ذلك عدد من الشعراء الفلاحين والحرفيين، أو من يعتبرون أنفسهم من أبناء الشعب، وإنما بشكل فردي. وكان علينا الانتظار حتى ظهور حركة الأدب البروليتاري في بداية القرن العشرين، كي تكتسب هذه الممارسة شيئاً من الاعتراف المؤسساتي. يندرج أدب «ما هو قائم» حوالى سنة 1968 (الذي تجسده الحكاية المجانسة لـ ر. لينهارد) هو الآخر ضمن هذا التقليد.

لم يتركز الأدب العمالي في باريس. وفر العديد من مجتمعات المناطق

جمهوراً، وتقليداً متقبلاً للنتاج الشعبي. ينتمي بعض الأدباء بكل وضوح إلى تاريخ المناطقية وإلى آداب اللهجات المحلية.

قلة هم الناس الذين كانوا يرون في هذا شعراً أصيلاً. كان هناك ميل للاحتفال بانتشار الحساسية الرومانطيقية في الطبقات الشعبية، وبحكم هذا الأمر، فإن الموضوعات والإيقاعات، غالباً ما تصدر مباشرة عن كبار الأدباء مثل ديليل، لامارتين وهيغو، أو عن موروث أناشيد بيرانجيه. إضافة إلى رسالة إيديولوجية إنسانية، غالباً ما تكون ملتهبة، ومثقلة أحياناً بالمشاعر إزاء القارىء الحديث، أكد هذا الشعر على طوباوية وضع اجتماعي آخر، وطمح إلى تأسيس علاقة جديدة لزمن العمل، للجماعة، للعلاقات البشرية. وكما بين ذلك جاك رانسيير، لا يمكن إرجاع صوته بتقليد الأنواع الرائجة، إنه يعبر عما لا يمكن لأي شاعر آخر الزعم بأنه عبر عنه: حلم جماعي بالتفلت. لا مناص من قراءة إيديولوجية وسياسية لهذا القسم من الأدب.

لا يقع هذا النتاج بالضرورة بمنأى عن رهانات الحقل الأدبي: وجود «الأزواج» المؤلفة من مثقف بورجوازي تقدمي وعامل (جورج صاند والحائك «مانيي» أو البنّاء شارل بونسي، هيغو وأنطوانيت كاريه، أو سافينيين لابوانت، شارل بوتڤين وفيليكس فريسنيه في بلجيكا) يثبت وجود ستراتيجيات متفق عليها، دون أن تنزع هذه شيئاً من وجود موروث عمالي مخصوص.

Picard R., *Le romantisme social*, New York, Brentano's, 1944. -Rancière J., *La nuit des prolétaires*, Paris, Hachette/Pluriel [1981], 1997. -Viollert A., *Les poètes du peuple au XIX s.*, préf. de Michel Ragon, Genève, Slatkine [1846], 1980.

بول آرون

راجع: الأغنية (النشيد)؛ الأدب الشعبي؛ الأدب البروليتاري؛ الإقليمية؛ الرومانطيقية.

الأدب الغرامي (اللطيف) — COURTOISE (Littérature)

تعني عبارة «الأدب اللطيف» قسماً من المؤلفات الغنائية والروائية الوسيطة التي ظهرت في البلاطات الملكية وبلاطات الأمراء ما بين القرن الثاني عشر والقرن الخامس عشر وخاصة في جنوب ثم شمال فرنسا، وفي إيطاليا، وألمانيا. كون «البلاط» مكان الإنتاج والنشر اتسم هذا الأدب بجمالية وأخلاقية دنيوية. «اللطيف» هو كل ما ليس «خسيساً» (فلاحي، غير نبيل): مجموعة من المواقف والأذواق والقيم تقدم كنموذج أدبي أرستقراطي وفروسي. في هذا الجو العام

انتشرت طريقة مميزة في الحب تشجع خضوع الفارس للسيدة التي يقوم على خدمتها سميت «الحب اللطيف».

الأدب اللطيف غنائي بالدرجة الأولى وبلغة «الأوك»، رواده غليوم التاسع، كونت بواتييه ودوق اكيتين، وذلك منذ القرن الحادي عشر وحتى القرن الخامس عشر ـ مع الأمير الشاعر شارل دورليان ـ حيث يتبارى النبلاء شعراً مع رجال متواضعي النسب مثل برنار دي ڤانتادور أو سيركامون، وخاصة بلغة «الأوي»، أو مع قسيسين مثل ريشار دي فورنيڤال أو آدم دي لاهال. كان هؤلاء الشعراء المتجولين أو التروبادو ينشدون "*fin'amor*". الحب «الصافي» «النقي»، في إطار عروض معقد وشغف غير قابل للتحقق بسبب البعد المكاني أو الفارق الاجتماعي مع سيدة عالية الشأن لا تسمى، إنها أغنية تعبر عن رغبة شاعر يطمح إلى امتلاك شيء يفوته.

تطورت هذه الشعرية منذ القرن الثاني عشر لتغدو عملاً شكلياً: البحث اللاتيني لصاحبه أندريه ليه شابلن (*«Tractatus De Amore»*, vres 1181-1186) يحدد الحب اللطيف عبر قوانين وقواعد سلوكية «مال هذا الاتجاه إلى التقعيد إلى تثبيت تحديد «اللطف» باعتباره وعلى سبيل المثال سلوكاً اجتماعياً في «بلاطات العشق» لنبلاء منطقة شمبانيا.

كما أنها رفدت روايات تروا داينياس و«مادة بريتاني» وخاصة الروايات الأرثيرية لكريتيان دي تروا (*«لانسيلو»* حوالى 1177 ـ 181). بعد الروايات القديمة وأسطورة تريستان، أعاد كريتيان التفكير في علاقات الفروسية بالحب. صنع صورة الفارس التائه في قلب الغابات شبه المسحورة. مرصعة بالمبارزات الدموية، تتخذ المغامرة صورة المرأة التي يجب التوفيق ما بين أوامرها وواجبات المحارب. لدى فوزه بسيدته يغدو الفارس منقذاً للجماعات المعرضة للخطر، فالق العمالقة، خميرة الحضارة المغلوبة على يد قوى الظلام التي تهدد فضاء الإمبراطورية الأرثيرية.

وفيما كانت الرواية الأرثيرية في القرن الثالث عشر تفيد من معطيات القرن السابق وتضخمها، فإن هناك روايات أخرى، سميت واقعية وذلك لاستبعادها كل ما هو خارق، كانت تصور سيرورة عبر أوساط مختلفة حيث نرى ما هو غير ممكن يسير جنباً إلى جنب مع ما هو واقعي: مرجعيات جغرافية، أوصاف... الأزمات غرامية فقط، والأبطال ترى في البلاط مكانها الطبيعي.

كتب سنة 1380 فرواسار آخر رواية ارثيرية *«ميليادور»*، بيد أن أنطوان دي لاسال انتقد في *«جيهان دي سانتريه»* في القرن الخامس عشر ما ليس سوى مبرنق

لطيف ومواقف اجتماعية. يتظاهر النبلاء بتمثيل اللطافة خلال الاحتفالات واستعراضات السلاح بهدف جعل الخيال الروائي واقعاً حالياً.

على نسق «*أماديس دي غول*»، استعادت الرواية الفروسية المستمدة من مجاميع أدبية ضخمة حيويتها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وانتشرت في جميع أرجاء أوروبا: «*دون كيشوت*»، ناظمة لنقد يقوم على المحاكاة الساخرة، زعمت عبثاً أنها ستقلب «الآلة السيئة الثبات لكتب الفروسية». في القرن السابع عشر تأرجحت الرواية البطولية والغرامية ما بين المغامرات الخيالية التي لا تنتهي وبين دسائس عاطفية وضعت في إطار معاصر. وهكذا فإن الحب المهذب وغياب رونق الحب اللطيف، والميل إلى الأمجاد غير المسبوقة فقدت عبر تحولات مختلفة. وانتقلت المادة اللطيفة إلى أدب الجوالة ما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر، وإلى حكايا الجن التي أعيدت كتابتها في القرن السابع عشر، ثم في الروايات الشعبية في القرن العشرين.

أثار الأدب اللطيف الذي أعيد اكتشافه والتنظير له في نهاية القرن التاسع عشر (ج. باريس 1883) مناقشات حامية عديدة عند الباحثين المهتمين بالمصادر الشعبية اللاتينية أو العربية لهذه الحساسية. أظهر هذا التيار تطور قواعد آداب عريقة (مثل أسطورة تريستان وايزيت أو ايروتيكية التروبادور). بما أن خدمة السيدة المحبوبة قائمة على العلاقة الإقطاعية، فإن هذا الأدب كما رأى إي. كوهلر، ثم جاراه في ذلك مارك بلوخ، يبرز حالة الشبان النبلاء الذين لا يملكون أرضاً، والذين يعملون في خدمة كبار الإقطاعيين. إنه يظهر كيف أن بقاء السلطة وانتشارها يقوم على شجاعتهم وولائهم.

تعتبر نصرنة «الغرال» ذروة عولمة هذه القيم بعد أن أضفي عليها بعد مسيحي. رأى ج. ديبي في الحب الذي تحظى به السيدة شكلاً خاصاً من الولاء والتعلق بالسيد الإقطاعي، تمثل هذه الأخيرة دور الملاذ في منظومة ولاء الفارس الفقير المحروم من الارتباطات الزوجية.

Auerbach E., *Mimésis*, Paris, Gallimard, [1946], 1968. - Bezzola R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, Paris, Champion, 1958-1963. - Köhler E., *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimand [1956]. 1980. - Reyflaud F., *Le chevalier, l'autre et la mort*, Paris, Payot, 1999. - Zink M., *Roman rose et rose rouge. Le "Roman de la Rose" ou de "Guillaume de Dole" de Jean Remart*, Paris, Nizet, 1979.

ميشال غاليّ

راجع: أدب البلاط؛ الغنائية؛ الأدب الوسيط؛ الشعر؛ الرواية.

الأدب القضائي JUDICIAIRE (Littérature)

تدل عبارة «الأدب القانوني» على مباحث القانون ونصوصه. عبارة «الأدب القضائي»، وهي الأقل شيوعاً، قد تستخدم للتنبيه على مدى تأثير المهن القانونية على الحياة الأدبية سواء فيما يعني حرفة الأدباء، كما مؤثرات الكتابة والموضوعات الخاضعة لهذا التأثير. يجد هذا النوع جذوره في الخطابة التي انمازت بالنموذج القضائي للمحاجة البرهانية للدفاع والاتهام، إضافة إلى حاجة البشر في المجتمع لتجسيد عواطفهم على مسارح السياسة والمحاكم والفن.

يرتبط المسرح اليوناني بنمو القانون، ذلك لأنه موضع مناظرة تنتهي بالتطهير. الشيء نفسه بالنسبة للخطابة، سواء بكونها ممارسة (منذ يونان العصور القديمة) وسواء بكونها مدرسة للتعليل والبرهنة (شيشرون، *«الخطابات المعادية»*). إذن ومنذ البدايات، يهتم الأدب والعدالة بنفس المجالات كما يستخدمان أحياناً وسائل متشابهة.

غالباً ما نجد في النصوص الأدبية الوسيطة صدى القواعد التي تنظم الحق في مجتمع لم يعرف بعد قانوناً تنشره المطبعة. إضافة إلى العادات والنصوص ذات التوجهات القانونية الخالصة التي تشكل قسماً مهماً من البنية الموروثة، غالباً ما تضع الكتابات الخيالية حدود القانون على المحك: *«رواية الثعلب»* على سبيل المثال أسمعت في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الصوت المحتال والذكي لمن يتقن فن الخطاب والذي يتمكن باستمرار من التخلص من عدالة «محكمة «النبيل»، الأسد.

استخدم المعجم اللفظي الخاص بالحقوق والمعروف جيداً من قبل المثقفين، استخدم في العديد من المحاكيات الساخرة منذ الهرجات الوسيطة (*«هرجة المحامي باتلين»*، القرن الخامس عشر) وصولاً إلى الكوميديا الكلاسيكية (*«المرافعون»*، 1668) والتمثيليات الهزلية التي تتناول المحامين. غير أن تدخلات الكاتب لا تقف عند حدود السجل الساخر. فالأدب كما العدالة يمكن أن يقود عملية البحث عن الحقيقة. من *«قضية كالا»* مع فولتير إلى *«إني اتهم»* عند زولا سعى إلى تحويل مجرى الأحكام. قد يسعى إلى إعادة درس الحكم إما اعتراضاً على منطلقاته الإيديولوجية (تدخل السرياليين لصالح *«فيوليت نوزيير قاتلة ذويها»*، 1933) أو لطلب إعادة نظر جديدة (م. فوكو. . . *«انا بيار ريڤيير. .»* 1984).

وباتجاه معكوس وبحكم كون الأدب يندرج دائماً في أخلاقية ولغة «مجتمعية،

فإنه معرض طوال مسيرته التاريخية إلى أحكام السلطة ورقابات الجسم القضائي.

أدى انتشار الرواية البوليسية انطلاقاً من القرن التاسع عشر إلى ظهور تصور للحياة القضائية حيث احتلت صور المحقق والمدافع، القاضي والشاكي منزلة بارزة. من جهتهم حاول عدد من المحامين هم أيضاً في نهاية القرن التاسع عشر خلق نوع أدبي يغتذي من المحاكم وأروقة القضاء (أ. بيكار، «*يوميات المحاكم*»). عرفت هذه «الرواية القضائية» نجاحاً عابراً حوالى سنة 1900 (ج. ماسيه «*جرائم أفلتت من العقاب*»، 1897).

وبشكل أعم، أفسح العالم الطقسي للعدالة في إعطاء المجال لميتولوجيا أفاد منها الأدب (موضوعات الجريمة والثأر، الكذب والحقيقة، القناع وإماطة اللثام...). بشغف عدد من الكتاب والقراء بالخطابة المعللة للدعوى سواء كان ذلك في النوع الروائي (م. يورسينار «*الكتابة المسودة*» 1968) أو في المقالة الممسرحة (ج. ك. كاريير «*مناقشة ڤالادوليد*» 1992) أو في الاقتباسات المذاعة بواسطة الراديو أو المتلفزة لكبريات الدعاوى (ف. بوتيشير). واكبت السينما هذه الحركة بالطبع.

إذا كان التعليم المتخصص للممارسة الأدبية لم يظهر إلا في القرن العشرين وبشكل هامشي مع ظهور مشاغل الكتابة، فإن مهنتين قد أفادتا ومنذ العصر الوسيط من دراسة منهجية لفنون الخطاب. كان على الكاهن والمحامي إتقان فن البرهنة والتعليل وبالتالي معرفة الأساليب والمؤثرات التي تشد سامعيهما. يذكران أيضاً الحكايا التي يمكن أن تشكل دعماً لأقوالهما (*المثل*) وقاما في كنف «اليسوعيين» بشكل خاص باستخدام المسرح في العملية التربوية، في القرون التالية شكلت هذه التقنيات منطلقاً لأساليب التعليم العلماني. وهي بالتالي في أصل التكوين الفكري لغالبية الكتاب الذين درس بعضهم الحقوق أو كتب نصوصاً قانونية (مونتيسكيو «*روح الشرائع*».

بدقتها البرهانية تشكل اللغة القانونية التي أضفى عليها قانون نابليون مزيداً من الشرعية بما استمده من القانون الروماني، تشكل أيضاً علم بيان مرجعي يفيد منه أدباء يطمحون إلى الفكاك من تفاصح الأدب واستعاراته (ستاندال، ڤاليري).

Posner R.A., *Droit et littérature,* trad. de l'anglais C. Hivet et P. Jouary, Paris, PUF. 1996. - Coll.: *Théâtre et justice,* L. Bove (dir.), Paris, Quintette, 1991.

پول آرون

راجع: البرهان؛ الرقابة؛ التمثل؛ الخطباء؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الرواية البوليسية.

الأدب القومي NATIONALE (Littérature)

تستخدم عبارة «أدب قومي» للدلالة على مجمل ملامح موضوعاتية ولغوية تسمح بنسبة مجموعة من المؤلفات والممارسات إلى جماعة أو فئة يجمعها التاريخ والسياسة.

يعتبر كتاب دي بيليه *«تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها»* (1549) واحداً من النصوص ذات الدلالة على تشكل الفضاء الأدبي الأوروبي في الميادين القومية: يعبر هذا النص عن أمنية اللغة الفرنسية المزدوجة، وبالتالي فرنسا، بالتحرر من سيطرة اللاتينية، وأيضاً من هيمنة إيطاليا الثقافية في تلك المرحلة. في العصر الكلاسيكي، أدى هذا التفوق المزدوج للغة، كما لفرنسا باعتبارها قوة سياسية، إلى وضع هذا البلد على رأس حركات تأكيد الهوية القومية. عبر «المحدثون» بخاصة (ديماريه دي سانت ـ سورلين *«دفاع عن اللغة الفرنسية»*، 1675)، وبعض اليسوعيين أيضاً مثل بوهور *«محاورات»*، 1671) عن هذه الحركة بمنتهى الوضوح. وهكذا بتنا نرى ارتسام الفضاء الثقافي كفضاء للصراعات بما في ذلك بين الجماعات التي أخذت تتجه شيئاً فشيئاً لتشكل أمماً. استمرت هيمنة فرنسا واللغة الفرنسية في القرنين التاليين. وهكذا ففي ألمانيا، تحلقت حول غوته، وفي مواجهة، «الكلاسيكية» الفرنسية، المطالبة بهوية ثقافية، التي وإن لم تكن بعد قومية بالمعنى السياسي للكلمة ـ ذلك لأن ألمانيا كانت لا تزال مقسمة ووحدتها السياسية لا تزال مطلباً، إلا أنها كانت كذلك بالنسبة للغة والأدب (ستينزيل). وهكذا، مستلهمة أفكار التنوير التحررية، ظهرت حركة استندت أول الأمر على بعث وتمجيد الموروثات الثقافية الشعبية (القديمة العهد) المنتمية أساساً للمجال الأدبي، ثم انتقلت بها بعد ذلك إلى المستوى السياسي بإقامة التعارض بين صورة الشعب وتلك الخاصة بالأرستقراطية العليا. عبرت عملية النشر التي قام بها سنة 1761 الاسكتلندي جايمس ماكفرسون لأناشيد ملحمة شمالية ترجع للقرن الثالث وتنسب إلى أحد شعراء البطولة «أوسيان»، عبرت عن التطلعات السياسية للأمة. في ألمانيا، استند هيردير إلى هذه الحركة ليقدم تصوره للدور الذي ينبغي أن تقوم به اللغة، كما الأدب، في بناء وتوحيد الأمة، كما في عملية «تقدم الشعب». ساهمت الحركة السياسية «للقوميات» التي ألهبت الحياة السياسية الأوروبية في القرن التاسع عشر في بلورة مفهوم «الأدب القومي» كما مفهوم «اللغة القومية» الملازم له، في أوروبا، كما في أميركا.

ساهم تدريس الأدب بقوة في الوصول إلى هذه النتيجة. وواقع الحال، فقد أخذت الآداب الكلاسيكية القديمة التي كانت تشكل تتويجاً للإعداد في المرحلة الثانوية، أخذت تتعرض باضطراد لمزاحمة الأدب الفرنسي، وبخاصة في فرنسا في ثمانينيات القرن التاسع عشر. ويومذاك، كان الأدب وتعليمه، يظهران صراحة في الخطاب السياسي باعتبارهما وسيلة لصناعة روح، «عبقرية» فرنسية. وشيئاً فشيئاً، ظهرت في بعض البلدان الفرنكوفونية، في كيبيك بشكل خاص، في سويسرا، وبدرجة أقل في بلجيكا، آداب خاصة تعبر عن هويات سياسية لمجموعاتها الفرنكوفونية على شيء من الثبات. في القرن التاسع عشر، في بلجيكا وفي كندا، تم اللجوء إلى الموروث الأسطوري لإقامة آداب قومية، عند دي كوستر (*«أسطورة ايلانسبييجل»* 1867) كما عند كاسغرين (*«أساطير كندية»* 1861) أو عند فريشيت (*«أسطورة شعب»* 1887). في القرن العشرين، خلال مرحلة مقارعة الاستعمار ثم مرحلة المطالبة بالاستقلال، وحد بعض الكتاب الأفارقة، وكتّاب الأنتيل (سيزير، غليسان) وكتّاب كيبيك (ميرون، أكين) دمجوا بشكل واضح بين ممارستهم الأدبية والنشوء السياسي للأمة.

في نهاية القرن العشرين تعرضت التسمية «الأدب القومي» لإعادة تقييم عميقة. من بين عوامل أخرى، أدت موجات الهجرة التي شهدها «الغرب» إلى تنامي صعوبة تصنيف الكتاب والكتابات على قاعدة قومية تقليدية، بمعنى المطابقة بين الثقافة واللغة والأمة (وهكذا فإن جاو كزنغ جيان الفائز بجائزة نوبل 2001 صيني اللغة ولكنه يعيش في فرنسا). ومع بزوغ القرن الواحد والعشرين، فإن إعادة الفحص هذه تكشف عن اتجاهين متضادين. فمن جهة، تعمل زيادة التبادلات الدولية، وتعزيز الاتحاد الأوروبي، والاتجاه القوي نحو العولمة، تعمل جميعاً ـ على المستوى السياسي كما على المستوى الثقافي ـ على زعزعة مصداقية نموذج قومي على شاكلة الذي عرف في القرن التاسع عشر. ومن جهة ثانية، فإن تطلعات الأمم الصغيرة وردات الفعل إزاء العولمة تتضافر للإبقاء على التنوع الثقافي في العالم وتعمل من أجل الحفاظ على الآداب القومية. هذان الاتجاهان اللذان تتوزعهما الممارسات يثيران إعادة طرح تساؤلات ـ وليس دونما احتراب ـ في الدراسات التي تتناول هذه المسألة، وتساهم من خلال التوتر الذي تتضمنه في إثارة التفكير بأسس التاريخ الأدبي الذي غالباً ما يبنى على أساس قومي.

Anderson B. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* [1983], Paris, La Découverte, 1996. -Casanova P., *La république mondiale des lettres,*

Paris, Le Seuil, 1999. -Lemire M. & Saint - Jacques D. (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. III et IV (1840-1869), (1870-1894), Québec, PUL. -Magetti D., *L'invention de la littérature romande, 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1995. -THIESSE A.-M. *La création des identités nationales. Europe XVIII-XX s.*, Paris, Le Seuil, 1999.

ماري ـ أندريه بوديه

راجع: تعليم الأدب؛ التاريخ الأدبي؛ الإيديولوجية؛ الهوياتي؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الأدب العام.

الأدب المقارن LITTÉRATURE COMPARÉE

«الأدب المقارن هو الفن المنهجي في البحث عن علاقات مشابَهة أو قرابة أو تأثير لدى مقارنة أدب ميادين تعبير أو معرفة أخرى أو الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها سواء كانت متباعدة في الزمان والمكان أم لا شريطة أن تنتمي إلى عدة لغات أو عدة ثقافات ولو شكلت جزءاً من نفس الموروث بهدف تبيانها، فهمها وتذوقها بشكل أفضل». هذا التعريف الذي قدمه كلود پيشوا وأندريه ـ ميشال روسو (*«الأدب المقارن»*، 1967) لا يزال مقبولاً بعامة لدى المقارنين حتى اليوم. ولكن تعقيده يكشف في آن مدى طموحات هذا المذهب، كما العديد من المشاكل الملازمة له أبداً. وواقع الحال أن الأدب المقارن قدم عبر مسيرته التاريخية أعمالاً كثيرة ولكنها غاية في التنوع.

ظهر التعبير والمذهب كلاهما حوالى سنة 1830. وضع أسسه كل من ادوار كينيه، جان جاك امبير، كما كلود فورييل، وحتى كزافييه مارمييه وآبيل ڤيليمين. شجعت العقائد الرومانطيقية يومذاك التصورات التاريخية، كما تجاوز الحدود القومية. ترافقت حوالى سنة 1830 مع تطور الرومانطيقية والفكر الليبيرالي الذي افترض وجود فلسفة عالمية، وهذا ينطبق أيضاً على الأدب والفنون، ومنذ ذلك الحين، انكب المقارنون على إبراز السمات العالمية للآداب والفنون. القيام بهذا يتطلب منهجاً، إنه المقارنة، التي قدمت العلوم الطبيعية نموذجاً له: اتسمت بدايات هذا المذهب بالطموح العلمي. تمأسس هذا المذهب طوال القرن التاسع عشر بفضل المحاضرات التي ألقيت في السوربون والكوليج دي فرانس من قبل أساتذة قدموا الآداب الأجنبية بردها إلى النتاج الفرنسي. دشن فرديناند برونيتيير الدراسات المقارنة في معهد المعلمين العالي. سار في هذا النهج متبعاً تطور الأنواع، موسعاً بشكل خاص مفهوم التأثير مسكوناً بهاجس تبيان المساهمات الأجنبية التي أفاد منها الأدب في فرنسا. بهذا المعنى، وكما في العديد من أنواع الدراسات الأخرى، تخضع زاوية المقاربة

للرؤى القومية الضمنية. ومع ذلك اتجه الأدب المقارن نحو سؤال عام تبدى في نظريات تين قوامه أن كل أدب قومي يتميز بعوامل هي «الزمن» (اللحظة التاريخية) و«البيئة» (اللحظة الاجتماعية) و«العرق» الذي ينبغي أن يفهم كانتماء قومي (هناك «عرق» فرنسي، ألماني، إنكليزي، إلخ...). في بداية القرن العشرين، أشاد نقاد آخرون مثل فرناند بالادسنبرجر بالأدب المقارن. ظهر سنة 1931 أول كتّاب يعتبر مرجعاً *«الأدب المقارن»* لبول ڤان تيغم. بدأ تدريس المذهب في العديد من الجامعات في فرنسا، وفي أميركا أيضاً، كما شهد ظهور راية دورية، المجلة الفصلية *«مجلة الأدب المقارن»* الخاضعة لصولجان بول هزار. بالتعاون مع المجلة باشرت «منشورات ديديه» نشر مجموعة مخصصة بالدراسات المقارنة الغنية بالعناوين المتعددة.

وضع هذا الجهاز المؤسساتي المنظم والفاعل في تلك المرحلة بشكل أساسي في خدمة أبحاث مصادر تعود لأدباء فرنسيين: انطلاقاً من حالات متماثلة، اهتمت الدراسة بالقرابات الأدبية مع تحديد عوامل وسيطة لعبت دوراً في ترويج ونقل «المادة (مؤلفات أو نظريات»). وبما أن خياراتها المعجمية تعمل على إبرازها، أحالت هذه الممارسات إلى رؤية للأدب تمزج ما بين التبادل الاقتصادي (وهكذا بدت المسألة في الغالب مسألة «ديون» أو «استقراض») والتبادل السلالي (من هنا استخدام ألفاظ مثل «أسلاف» «آباء» «بنوات»). استمر الأدب المقارن حتى الحرب العالمية الثانية أسير هذا المفهوم، مرتبطاً بالتقليد الوطني للتاريخ الأدبي الذي لا يختلف عنه بشيء اللهم سوى بالعودة إلى أدباء أجانب. ورغم الانتقادات الحادة التي تعرض لها المقارنون الفرنسيون من قبل زملائهم الأميركيين منذ بداية خمسينيات القرن الماضي وتحديداً من قبل رينيه ويليك وأوغسطين وارن، فإن إعادة رسم خريطة المذهب لم تبدأ سوى في مستهل سنة 1968 بفضل بيشوا وروسو وذلك، وبخاصة عن طريق التحديد الذي ذكرناه في البداية. ومذ ذاك، يهدف الأدب المقارن، في المجال الأدبي الصرف، إضافة إلى دراسة المصادر، دراسة الأنواع على مستوى تحققها في عدة بلدان، وأيضاً مقارنة الأدب مع سائر الفنون، كما أنه يمتزج مع الأدب العام. والواقع أن بإمكاننا اعتبار أن مذهب «الأدب المقارن» يغطي اليوم الميادين الواردة في فهرس كتّاب بيشوا وروسو الذي خصص فصلاه الأولان لتاريخ المذهب ومسيرته «الكلاسيكية» فيما بدت الفصول الثلاثة اللاحقة «تاريخ الأدب العام» «تاريخ الأفكار» و«البنيوية الأدبية» بمثابة تحفيز لتفكير أوسع.

إذا كان إيضاح بيشوا وروسو، يهدف إلى إرساء الطرق التقليدية، إلا أنه لا يشكل إضفاء شرعية على الممارسات التي أدخلها المقارنون شيئاً فشيئاً على حقل

دراستهم. هذه هي بالضبط حال المقاربات المتداخلة المذاهب. مفترضة وجود علاقات غنية بالدلالة بين المجال الأدبي والنتاجات الفنية أو العلمية، يفترض هذا النوع من المقاربات تطورات لا في الرؤية التحليلية وحسب، وإنما أيضاً في تحديد الفعل الأدبي. من جهة ثانية عوض بيشوا وروسو عن التحريات السلالية بالدراسات الموضوعاتية، أو بالأعمال التي تناولت البينصية، وبعدم الاكتفاء بالعودة إلى تعدد اللغات وحدها وإنما أيضاً إلى الثقافات، اعتمدا على تعدد معاني هذه اللفظة الأخيرة لتحقيق مزيد من انفتاح مذهبهما الذي بات مؤهلاً للاهتمام لا بنتاج جماعات لغوية مختلفة في البلدان المتعددة اللغات تحديداً، وحسب، وإنما أيضاً في العلاقات القائمة بين الجماعات الاجتماعية المتمايزة أو تلك القائمة بين المناطق التي تشترك في نفس اللغة ولكنها لا تنتمي إلى نفس الوحدة الجغرافية أو السياسية. تؤكد هذه المرحلة الأخيرة من تاريخ الأدب المقارن أن تطوره لم يتوقف، مع الإشارة إلى أنه لا ينفصل لا عن المناهج المتبعة، ولا عن الفعل الأدبي الذي يضمه إلى مجال «الأدب العام». وبديهي القول إن تحليل نوع كالتراجيديا يتغير إذا ما نظرنا من وجهة نظر فرنسية خالصة ـ في حال التعامل مع النموذج الكلاسيكي حيث الدور الحاسم للقواعد والوحدات ـ أو اتسعت النظرة ـ كما هي الحال مع شكسبير مثلاً التي تتطلب شكلاً آخر من التعامل. الحال نفسها مع النوع الدرامي الذي لا يتخذ الأشكال نفسها في الأدب الدرامي وفي الإبداع السينمائي مثلاً. وهكذا مقوداً إلى تجاوز الأطر الخاصة بالنماذج القومية أو الأدبية للأنواع، التقى الأدب المقارن مع الأدب العام بتناوله السجلات كما الشعرية الصريحة. وكذلك الأمر فإن تجاوزه الإطار الأدبي قاده إلى التساؤل عن تاريخ الأفكار والجماليات. ومع ذلك لا تزال حتى يومنا هذا تبدو الحدود القائمة بين الأدب المقارن والأدب العام مضبوطة إذا قابلنا بين ميادين الفعل والمناهج المتبعة من قبل المقارنين والمعنيين بالأدب العام. بيد أن هذا الضيق ـ وإن نسبياً ـ يبقى مفيداً بقدر ما يُلزم المتخصصين بالآداب القومية والمقارنين بضرورة التساؤل المستمر عن شرعية ممارساتهم وإرغامهم على ملاءمتها مع التطور التاريخي، مع إدراكهم أن هذا يؤثر أيضاً على الميادين الفنية وعملية تقسيمها. إشكالية مذهباً ومنهجاً، أمام الأدب المقارن العديد من المسالك المفتوحة وتحديداً مثل الدراسة المقارنة للآداب الفرانكوفونية، ولمؤلفات نفس الأدب، والأنواع المسماة آداب هامشية مقارنة مع ما هو أدبي، الروابط القائمة بين الأدب والنتاجات الفنية الأخرى، والعلاقات ما بين الأدب والسياسة.

Brunel P., Pichois C. & Rousseau A.-M., ***Qu'est-ce que la littérature comparée?*****. Paris, Co-**

lin, 1983. -Brunel P. & Chevrel y., *Précis de littérature comparée,* Paris, PUF, 1989. -Jucquois G. & Swiggers P., *Le comparatisme devant le miroir,* Louvain la Neuve, Duculot, 1991. -Pageaux D.-H., *La littérature générale et comparée,* Paris, A. Colin, 1994. -Souiller D. & Troubetzkoy W. (dir.), *Littérature comparée,* Paris, PUF, 1997.

دانيال ماجّيتي

راجع: التاريخ الأدبي؛ التأثير؛ البيثقافي؛ الأدب العام؛ الموسيقى؛ الرسم؛ المنظومات المتعددة؛ السجلات.

الأدب الملتزم — ENGAGÉE (Littérature)

بالمعنى الدقيق تشير عبارة الأدب الملتزم إلى المذهب الذي دافعت عنه اعتباراً من سنة 1945 جماعة *«الأزمنة الحديثة»*، سيمون دي بوفوار وجان بول سارتر على وجه الخصوص، والذي نظّره هذا الأخير في كتابه «ما هو الأدب؟» (*«بيانات»*، *II* 1948). يعتبر أن الكاتب يساهم بفعالية في العالم الاجتماعي، وبالتالي عليه التدخل بوساطة نتاجه في المعارك الكلامية الدائرة في أيامه. يجب تمييز هذا التحديد المحصور تاريخياً عن معنى أوسع للالتزام ظهر عبر المراحل التاريخية المختلفة.

شكل الأدب الملتزم واحداً من أبرز القضايا التي احتدم النقاش حولها في القرن العشرين. اتخذ شكل بذرة منذ أن أثير، إثر قضية درايفوس، الدور الاجتماعي للمثقف، ليفرض نفسه بقوة بعد الحرب العالمية الأولى و«ثورة أكتوبر». ظهرت بعد ذلك لفظة «الالتزام» في الخطاب النقدي خاصة عند الوجوديين المسيحيين (ج. مارسيل وأ. مونييه). عبر ظهوره عن التوتر ما بين استقلالية الخلق الأدبي ومساهمة الكاتب في النضال الاجتماعي. احتدم النقاش عندها حول مدى الانسجام بين الحداثة الجمالية والثورية (عند السرياليين أو مارلو) وأيضاً حول الخيار بين الالتزام الحزبي (باربيس، نيزان) والالتزام الإنساني (رولان، بندا). إثر صعود الفاشية تشكل تجمع واسع من أدباء اليسار فيما عرف باسم « عصبة» المثقفين الساهرين على مناهضة الفاشية (أسست في آذار سنة 1934) و«مؤتمر» الدفاع عن الثقافة (باريس 21 ـ 25 حزيران 1935). في فترة «الاحتلال» أدى فرز جديد إلى تعارض التزامين: كتّاب متعاونون مقابل كتّاب مقاومين. مع التحرير، قاد تسييس الحياة الأدبية التي تلت التطهير، قاد سارتر إلى إعادة صياغة مصطلحات النقاش. تقوم مسلّمته الأولى على أن الرؤية الجمالية في الكتابة لا تنفصل عن المشروع الأخلاقي مما يؤسس لحرية الكاتب ومسؤوليته في آن معاً. المسلّمة الثانية هي الاعتقاد الراسخ بأن كل نتاج أدبي يعني موقفاً (سياسياً، أخلاقياً، فلسفياً)، وأن على الكاتب «أن يعي بشكل

واضح وتام أنه معني، (ومن هنا فإن عليه) أن ينقل لنفسه وللآخرين *«التزام»* العفوية المباشرة إلى تعقل ورصانة» *(«بيانات»* II، ص 124). وهكذا فإن سارتر لا ينفي استقلالية الأدب، ولكنه بإصراره على أن الأديب «معني» يحثه على اتخاذ موقف في المناظرات السياسية والاجتماعية. وهو يرى أن للأدب، من أجل القيام بذلك، وسائله الخاصة: «الكشف» هو طريقة تصرف «ثانوية» تسمح بإبراز ما لا يُتصور من الحقيقة الاجتماعية. طبعت هذه الأفكار أجيالاً عدة بشكل مباشر (خاصة في كيبك، هـ. انكين. م لالاند أو ج. ميرون أو، في فرنسا، المسرح السياسي في خمسينيات وستينيات القرن الماضي: ڤيلار، غاتي. . .) أو بشكل غير مباشر: ف. بون على سبيل المثال).

بعد ذلك وسع بعض المنظرين فكرة *«الالتزام بالشكل»*: وهكذا ميّز بارت سنة 1960 بين «كتّاب وكتبة» (écrivains et écrivants) معتبراً الكاتب «المأخوذ وظيفياً» بالعمل على اللغة وفي الكتابة. المفارقة في هذه العملية الواضحة هي مع ذلك سؤال العالم على شاكلة *«خيبة لا حد لها»* (ص 149). في ثمانينيات القرن الماضي أدى تراجع اليوتيبيا الثورية إلى إفقاد مسألة الالتزام البداهة التي عرفتها بعيد «الحرب الأولى».

أثيرت قضية الأدب الملتزم بالضبط، بدءاً من تلك اللحظة التي فقدت فيها العلاقة بين الأدب والسياسة اعتبارها أمراً بديهياً والتي طالما كانت سائدة، كما عندما جرى الحديث على حقل أدبي مستقل: بالفعل عندما نودي «بالفن الصافي»، بمعنى إمكان وجود أدب يكون وظيفياً ورمزياً خارج الصراعات الاجتماعية، عند هذا طرحت قضية الالتزام التي تمثل حالة مناقضة تماماً: في مواجهة أدب يحمل غايته في ذاته ويعتبر نفسه غير نفعي إلى أقصى حد، هناك أدب يرغب في تحطيم سياج الحقل ويضع نفسه في خدمة قضية، في مواجهة أدب انكفاء واستنكاف («من يكتب بشمولية يتخندق» قال مالارميه) يقوم أدب المشاركة.

بتصميمه على التدخل في المناظرات الاجتماعية ـ وليس فقط «السياسية» منها بالمعنى الضيق للكلمة كما يحب أن يفهم مناهضو الأدب الملتزم، يرتبط غالباً بسجلات المشادات الكلامية (الأهجية، المقالة النقدية، البيان) بالبحث، أو حتى بالشهادة. تستطيع جميع الأنواع احتمال الالتزام: المسرح الذي طالما كان مكاناً مناسباً للتعبير السياسي، الرواية «ذات الأطروحة» كما لدى باريس وبورجيه، والتي شكلت نموذجاً متنازعاً فيه وموجوداً في كل مكان في آن (راجع سليمان)؛ وأخيراً

هناك الشعر، الذي أنكر سارتر أنه أراده ملتزماً، كان هو الآخر مكاناً رفيعاً للالتزام السياسي خلال مرحلة «المقاومة» وعند أدباء «الزنوجة».

وأياً يكن النوع الذي مورس فيه الالتزام، غالباً ما كان الأدب الملتزم موضوع نزاع باسم «انتقاليته» التي تقود إلى نقص في الخصوصية الأدبية. صحيح أن العقيدة السارترية تطرح تساؤلات حول عدد من القيم من مثل الاكتفاء الذاتي للأثر الأدبي أو مجانيته التي تفهم باعتبارها «رفضاً مطلقاً للقيام بأية قناعة بأن الأدب ـ على الأقل النثر ـ هو في جوهره تواصل وتبادل وهذا يتضمن تصوراً شبه أداتي للغة وهذا ما سيرفضه فيما بعد بارت وبلانشو، و«الروائيون الجدد» أو «تيل كيل» (راجع: *«ماذا يستطيع الأدب؟»*).

Barhtes R., "Écrivains et écrivants" (1960), *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 147-154. - Denis B., *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, 2000. - Sartre J.-P. "Qu'est ce que la littérature?", *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948. - Suleiman S., *Le Roman à thèse au l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983. - Coll: *Que peut la littérature?* Paris, UGE, 1965.

بينوا دونيس

راجع: الاستقلالية؛ الاتزام؛ الوجودية؛ الايديولوجيا؛ الفكري (المثقف)؛ السياسة.

الأدب المهاجر — MIGRANTE (Littérature)

إلى جانب أدب المنفى (راجع هذه الكلمة) ظهر أدب سمي «الأدب المهاجر» «أدب المهجر» أو «أدب المهاجرين». إنه يشتمل على الأدباء والموضوعات التي تعبر عن هجرة سكانية واسعة شجع عليها التطور الرأسمالي الغربي. هذا الأدب الذي عرف مثاقفة كبيرة في البلد المقصود والذي طرح سؤالاً هوياتياً مخصوصاً، كان من نتاج المهاجرين أنفسهم، ثم من أبناء الجيلين الثاني والثالث من أبنائهم وأحفادهم.

عرف الأدب المهجري أوقاتاً ذهبية عبر التاريخ: أثناء الثورة الفرنسية، خلال إعمار «العالم الجديد» في القرن التاسع عشر... ولكن الذي نسميه في الواقع «الأدب المهاجر» يعني ظاهرة حديثة العهد. عرف العالم الرأسمالي الغربي، خلال القرن العشرين بشكل خاص سلسلة من موجات الهجرة المتتابعة. في أميركا الشمالية، غرفت الطاقة الأنغلو ـ ساكسونية من معين بشري واسع من أوروبا الوسطى، والجنوب الأميركي، والآسيوي والهندو ـ باكستاني بشكل خاص. في العالم الفرنكوفوني الأوروبي، تدفقت الهجرات على جنوب أوروبا في أول الأمر (إيطاليا، إسبانيا،

والبرتغال بشكل أساسي) وذلك في مرحلة ما بين الحربين، وفي ستينيات القرن الماضي شملت شمال أفريقيا، وبنسبة أقل الحوض الشرقي للمتوسط. نشرت غالبية النصوص الأدبية التي كتبت في هذا السياق بعد سنة 1970، رغم أن *«من الشاي إلى حريم أرخميدس»* لمهدي شريف (1963) أو مجلة *«الإلهام»/ Souffles»* (1966 ـ 1970) التي ساهم في تحريرها ط. بن جلون وأ. لعبي، ظهرتا قبل ذلك. يكشف الإيطالي ـ السويسري باسكالي في *«المنتقل إلى الكتاب، بورتريه الفنان على نسق طائر صغير»* (1989) يكشف عن مدى التوتر اللغوي الذي يسكن. *«شارع الإيطاليين»* لكاتبه ج. سانتاكونو (1987)، شهادة سيرية ـ ذاتية أصلها أحاديث إذاعية في بلجيكا، تلح هي الأخرى على البعد ذاته. عديدة هي القصص التي تدور على خلفية مأساوية (مثل *«النظرة الجريحة»* لكاتبها ر. بيلامري 1987)، وبعيداً عن الاكتفاء بالشكوى، يلح الأدب المهجري على المظاهر المضحكة للصراع بين الثقافات: عرف داني لافيرير نجاحاً كبيراً في كيبيك بنصه الساخر: *«كيف تمارس الحب مع زنجي دون أن تتعب»* (1985)، والشيء نفسه مع عزوز بجاج في *«Gone de Chaaba»* (1984). ونتيجة لمصادفة ظهوره في مرحلة ازداد فيها عدد النساء الكاتبات، ولأنه وبدون شك يطرح أيضاً مسألة الهوية بشكل حاد، اغتذى الأدب المهجري من كتابات نسوية (ر. روبين *«الكيبيكواتية»* 1983؛ ل. صبار، *«شهرزاد»* 1982).

يعرض الأدب المهجري صوراً لشخصيات تنتمي إلى واقعين ثقافيين غالباً ما يختلفان لغة وموروثات تاريخية ودينية. ولأنه يتناول مجموعات اجتماعية لا أفراداً معزولين، فإنه يتصدى لعلاقات هوياتية قوية. وبالتالي لا يطرح قضية اندماج الكتاب في ثقافة جديدة بقدر ما يطرح مسألة «مثاقفة» حقيقية. (ف. أورتيز). من هنا غالباً ما نجد فيه موضوع العودة العابرة إلى بلد المنشأ: تسمح الرحلة للمهاجر الشاب بشكل خاص بأن يدرك أن بلد آبائه (وأمهاته)، الذي غالباً ما تجعله الذاكرة الجماعية أقرب إلى الأسطورة، ليس أكثر ترحيباً به ولا أكثر إلفة من البلد الذي استقبله. ولهذا السبب أيضاً يجبر الأدب المهجري الكتاب على التساؤل حول اللغة التي يستخدمون: كثيرون منهم حاولوا التعبير عن مدى التوترات التي عانوها بين الممارسات المتغيرة أو اللهجات المحلية لوسطهم العائلي والعرف الفرنسي الذي التزموه في الدراسة.

ولّد الأدب المهاجر العديد من التوترات مع الأدب القومي. فهو غريب عنه في قسم منه، وتشكل هذه «الغربة» أرضية خاصة، ولكنه من جهة ثانية لا يمتلك من أدوات النشر ومن السلطة الرمزية ما يسمح له بفرض أدبائه على أدب عالمي لا يزال

حتى الآن يرتبط بفضاءات قومية، وبالتالي عليه الانخراط تحت لوائها. تختلف طريقة الاندماج بشكل كبير حسب النظرة إليها في بلاد تتقبل الفئة الأتنية كما في أميركا الشمالية، أو تلك التي ترفضها كما في فرنسا. هناك حلقة من التسميات التي ترسم الحدود أو تميز الفئات لا تزال موضع مناقشات حامية (مثل أدب «Beurs»)، ولهذا يفضل البعض الكلام عن «كتابة مهاجرة» لإبراز البعد المتعدد القوميات: كتابة خارج المكان، لا منفى ولا اقتلاع (روبين). لا يمتلك الأدب المهاجر بالضرورة أرضية للانكفاء: إشكاليته في هذه الحال تختلف عن إشكالية أدب ما بعد الاستعمار أو مختلف الآداب الفرنكوفونية الأخرى رغم أن قضايا الاندماج والهوية التي يطرحها تقربه منها.

Moisan C., & Renate H. (éd.), *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'ériture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota bene, 2001. -Robin R., *Le roman mémoriel*, Montréal, Le Préambule, 1990. -Todorov T., *Nous et les autres*, Paris, Le Seuil, 1989. -Coll.: *Métamorphoses d'une utopie*, textes recueillis par J.-M. Lacroix et F. Caccia, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle/ Éditions Triptyque, 1992.

بول آرون

راجع: المركز والمحيط؛ النفي (المنفى)؛ الأدب النسوي؛ الفرنكوفونية؛ الهوياتي؛ الرحلة.

أدب النسوة — FEMMES (Littérature des)

تعني عبارة «الأدب النسائي» مجمل المؤلفات التي كتبتها نساء. ولأن هذه العبارة استعملت طويلاً بدلالة دونية، فإن الدراسات النسوية أوصت باستخدام التعبير المحايد: «أدب النسوة».

لم تتمكن النساء ولزمن طويل ـ اللهم إلاّ في بعض الاستثناءات ـ من تعلم اللاتينية أو الفلسفة. أول امرأة كتبت نصاً علمانياً، كتبت (باللاتينية) بحثاً تربوياً من أجل ابنها (دهودا، *Liber manualis*، 843). في القرن الذي تلا، كتبت رئيسة الدير هروسويتا أول مسرحية نسائية (باللاتينية أيضاً). بعد ثلاثة قرون *«رسائل هيلوييز* (الخاصة) *إلى أبيلار»* كانت أول نص نسائي معروف كتب باللغة الفرنسية. كانت ماري دي فرانس بدون شك أول امرأة مارست الفن الأدبي. في الجنوب الفرنسي اشتهر عدد من الشاعرات وخاصة بياتريس ديه دي وكاستيلوزا وذلك في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. كريستين دي بيزان هي الأولى التي أفادت دخلاً من قلمها مخلفة عدداً كبيراً من الكتابات الشعرية السياسية والفلسفية من بينها *«كتاب مدينة السيدات»* (1405) الذي ساهم في المناظرة التي قامت حول «معركة النساء».

في القرن الخامس عشر لعبت بعض نساء البلاط الأرستقراطيات دوراً ناشطاً سواء في الكتابة أو رعاية الكتّاب: وهكذا فإن مارغيريت دي نافار، فضلاً عن الأدواريات (قصائد غنائية ذات أدوار)، الرسائل الشعرية، الأغاني والأناشيد، الترجمات، التأملات الفكرية، الحوارات، المسرح، فضلاً عن هذا كله، كتبت المجموعة القصصية (*هيبتاميرون*، 1559) نجد في المدرسة المسماة «ليونية» أشعار بيرنيت دي غيبه، جان دي فلور، وخاصة شعر لويز لابيه: بورجوازية المنبت، قبلت هذه الأخيرة في حلقات الأنسيين بسبب تنشئتها الكلاسيكية التي اكتسبتها في الدير. في ثاني «معركة نساء» اعتبرت الروائية هيليسين دي كرين فعل الكتابة مصدراً لتحرير المرأة، شأنها في ذلك شأن ماري دي غورنيه التي كتبت نصوصاً نقدية وسيرة ذاتية وفلسفية، وعرفت بشكل خاصة كناشرة لـ«*أبحاث*» مونتيني (1595).

أدى ظهور الصالونات في القرن السابع عشر إلى زيادة التأثير الأدبي للنساء. الحذلقة، تيار نسائي في الأساس، هي شكل من أشكال المطالبة بالمساواة، وقد شكلت موضوعاً للمشادات الكلامية والمناظرات. يجسد تيار الظرف والغزل، في آن معاً، الدور المتزايد للمتلقي الأنثوي كما مساهمة النساء في عملية الخلق الأدبي. عرفت روايات مادلين دي سكيديري ـ أول امرأة تفوز بجائزة الأكاديميا للفصاحة ـ ومدام دي ڤيلدييه نجاحاً كبيراً شأنها في ذلك شأن «القصص الغزلة» لمدام دي لافاييت في قصتها «*أميرة كليڤ*» (1678). المراسلة شكل كتابي تم استخدامه في الحياة الاجتماعية، أدى إلى طباعة الرسائل، الخاصة في أول الأمر، رسائل الماركيز دي سيڤينيي (1648 ـ 1696، نشرت سنة 1725). مورست المراسلة أيضاً من قبل آن دي لانكلو وكتبت العديد من النساء مذاكرتهن. في نهاية القرن باتت ماري ـ كاترين بيرنار كاتبة محترفة (في المسرح بشكل خاص). ثم أدى رواج حكايا الجان إلى شهرة كل من ماري كاترين اولنوا (التي كتبت أيضاً روايات مذكرات خيالية) وهنرييت ـ جيلي دي ميرا، ماري ليه پرنس دي بومون وماري ـ جان ليريتيه. مذكرات، مراسلات، وروايات، أنواع راجت يومذاك وإن كانت لا تتمتع بالمنزلة الكافية: وهكذا اشتهرت ماري دي ديفون وجولي دي ليسبيناس في المراسلات، وفي الرواية كلودين دي تنسين، ماري ـ جان ريكوبوني، أديل فيليل، ايزابيل دي شاريير وفرانسواز دي غرافينيي التي ترجم كتابها «*رسائل بيرووية*» (1747)، في جميع أنحاء أوروبا والذي أدانت فيه عدم المساواة الاجتماعية والجنسية. انتقد هؤلاء الأديبات بمحض اختيارهن الزواج، الحياة العائلية والسلوك الذكوري في الحب. غدا كل من

روسو ومونتيني نماذج أو موضع معارضة في «*مذكرات*» مدام رولان (ماري ـ جان فيليبون، 1795) أو «*نقيض ـ الاعترافات*» للويز ديبينيه (1818). كتبت النساء أيضاً في الأنواع «الجدية» التي كانوا يزعمون أنها وقف على الرجل: مقالات في تربية النساء للويز ديبينيه وآن ـ تيريز لامبير، مباحث علمية وفلسفية لإميلي دي شاتليه، وأخيراً مقالات لأولمب دي غوج، رائدة تفكير أنثوي خالص.

في القرن التاسع عشر، أدى اتساع رقعة القراءة الأنثوية إلى تشجيع عدد متزايد من النساء على الكتابة، وهكذا ظهرت كل من ستيفاني ـ فيليستيه دي جنلي، ماري داغولت (اسم مستعار: دانيال ستيرن) وجيرمين نيكير، البارونة دي ستايل: التي كتبت إضافة إلى المذكرات واليوميات والرسائل والروايات مباحث أدبية وسياسية (*«عن الأدب»* 1800، *«عن ألمانيا»*، 1813، 1814). منفية إلى كوبيه (سويسرا) تحلقت حولها مجموعة غاية في التنوع لعبت دور المركز المؤثر في الرومانطيقية الأوروبية. سلكت الرواية التي كتبتها المرأة دروباً مختلفة: شعبية مع صوفي كوتين، رسائلية مع جيليان ڤون كريدينير، سوسيولوجية مع كلير دي ديرا واجتماعية مع صوفي غيه وابنتها دلفين غيه دي جيراردين. صارت صوفي روستو بشين دي سيغير نجمة «المكتبة الوردية» بفضل رواياتها وحكاياها المخصصة للأطفال. نظمت كل من مارسيلين ديبورد ـ ڤالمور ولويز كوليه (وهي كاتبة رواية روايات «فضائية» ودراما شعرية» شعراً غنائياً، ونظمت لويز أكيرمان شعراً صوفياً. في نهاية القرن تميزت ماري كريزنسكا بكتابة الشعر الحر. ثارت العديد من النساء على المفاهيم التي سادت دائماً عن «الطبيعة الأنثوية» والدونية البيولوجية كالروائيتين كونستانس دي سالم وهورتانس ألارت، والباحثتين جولييت آدام وجيني ديريكورت، كما فلورا تريستان ولويز ميشال اللتين جمعتا ما بين النسوية والاشتراكية. النتاج الأنثوي في ذلك القرن كان لجورج صاند التي بالتزامها النضال من أجل حقوق المرأة والمقموعين، سلطت الضوء على الوظائف الجنسية (*«غابرييل»*، 1840) الحياة الجنسية للمرأة (*ليليا»*، 1833) وكتبت *«حكاية حياتي»* 1854 ـ 1855). كما ظهرت «مذكرات» لكل من سيليست دي شابريون المعروفة باسم سليست موغادور، سوزان ڤوالكين، ماري لافارج وماري باشكيرتسيف.

في بداية القرن العشرين كانت جوديت غوتييه أول امرأة تنتخب في «أكاديمية غونكور» (سنة 1911). كتبت راشيلدر (مارغيريت ايميري) نتاجاً غزيراً، وأسست بالاشتراك مع زوجها ألفريد ڤاليت (*«ليه ميركير دي فرانس»*) (سنة 1890) كما غدت

ناقدة مشهورة. صوّرت لنا العديد من روايات تلك المرحلة بطلات متمردات ونسوة متحررات (مارسيل تينير) نساء في ميادين العمل (غابرييل ريڤال وكوليت ايڤر) أو صورة السحاقية المناقضة لصورة الزوجة البرجوازية أو المرأة الشؤم (ناتالي كيلفورد بارنيه، ليان دي بوغي، ليسي ديلاري ـ ماردروس ورينيه ڤيڤيين). تعتبر أنثوية بدرجة أقل روايات الحب وأشعار جيرار دوڤيل وكاميليا پيرت، وقصص «غيب» العاطفية وروايات المغامرات التي كتبتها دانيال ليزير كما شعر آنادي نواي وماري نويل أو نتاج ماري لينيري، كاترين بوزي ولويز دي ڤيلمولرين. تصدت كوليت في كتابات تميزت بالتعبير عن الشهوة والأسلوب السيري ـ الذاتي (*«انبلاج النهار»*، 1928)، لكل مظاهر الحب والهوية الأنثوية. عضو في «أكاديمية غونكور» (1945)، وضابط في «جوقة الشرف» (1953)، كانت أول كاتبة يقام لها تشييع وطني. في المقابل، احتلت النساء مواقع خلفية في الحركة السريالية: ومع ذلك فقد فازت إلسا تريوليه بجائزة غونكور (1945)، كما كتبت ماري جيڤير حكايا مناطقية لقيت رواجاً شعبياً كبيراً في بلجيكا، مارست جيزيل براسينوس الكتابة الآلية والسيرة الذاتية الأسطورية، ونشرت جويس منصور عدة دواوين شعرية ايروتيكية.

بعد الحرب العالمية الثانية وفي ظل الحركة الوجودية كتبت سيمون دي بوفوار العديد من الكتابات السيرية ـ الذاتية الوهمية. أثر كتابها *«الجنس الآخر»* (1949) بشكل جذري على الأدب والنقد النسائيين. ظهرت أيضاً كتابات شارلوت ديلبو التي تناولت النفي، ومؤلفات سيمون ويل (التي نشرت بعد وفاتها)، (*«الجاذبية والنعمة»* 1947)؛ *«قصائد»*، (1968)، والتي تطالب فيها بمجتمع خال من الارتهان والاستلاب (*«الشرط العمالي»*، 1951). وهكذا غدا الشرط النسائي مسألة مركزية في نتاج ڤيوليت ليه ديك، ألبرتين سارازين، فرانسواز ديبون، بياتريس بيك، ماري جان ديري، فرانسواز ساغان، فرانسواز ماليه ـ جوريس (*«سور المترهبات»*، 1951) وكريستين روشيفور (*«استراحة المحارب»*، 1958). شهدت مرحلة ما بعد الحرب أيضاً ظهور أدب نسائي ما بعد استعماري مع أسيز ديجبيار كما أندريه شديد (*«الموت المنعتق»*، 1952). حظيت ثلاث أديبات بشهرة كبيرة في نهاية القرن مارغريت يورسينار أول امرأة تنتخب في الأكاديمية الفرنسية، ناتالي ساروت وجه بارز من وجوه الرواية الجديدة، ومارغريت ديرا التي عبرت في رواياتها ومسرحياتها وأفلامها عن الرغبة الأنثوية، الجنون، والموت.

عام 1974، ساهم قيام «منشورات النساء» في إنشاء حركة نسائية أصولية. ظهرت سلسلة من الكتابات ذات حدود جنسية مشوشة متأثرة غالباً بالتحليل النفسي والتي تم ربطها *«بالكتابة النسائية»*. قام بالتنظير لهذه الحركة بشكل خاص كل من هيلين سيكزو، آني ليكريليك ومادلين غانيون (*«القدوم إلى الكتابة»* 1978)، ومن رائداتها شانتال شواف، ماري كاردينال وجين هيفرارد. منصرفة إلى نموذج آخر من الكتابة عن الجسد، تجاوزت مونيك ويتيغ الفروقات الجنسية في كتاباتها السحاقية. لجأت كل من كلير ايشيرلي وبينوات غرو إلى أشكال أكثر واقعية لتقديم شهادات عن الظروف الاجتماعية والسياسية للتجربة النسائية. في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي بدت أقل نضالية وباتت فكرة «الكتابة النسائية» موضع نزاع وأقل استعراضية. بيد أن هناك من النساء الكاتبات اللواتي يطرقن موضوعات مثل حقيقة النوع (آن غاريتا)، الخارق والباروك (سيلفي جيرمن)، العنف والايروتيكية (ألينا رييس)، انتقال الثقافة عبر النسب إلى الأم (ماري ريدونيه)، استقلال الذات (آني ايرنو). وهناك أيضاً فتيات من مهاجرين مغاربة مثل فريدة بلغول (*«جورجيت!»* 1986) وسريا نيني (*«يقولون عني قبعة»*، 1993) كتبن عن الصراع بين الثقافة الفرنسية وثقافة ذويهن.

تاريخ الأدب النسائي هو تاريخ حملة طويلة. رفض للتعليم وعدوانية إزاء «المرأة العالمة»: عدم المساواة بين الجنسين لطالما جعلت وصول النساء إلى الأدب محض صدفة، ومن باب أولى إلى النشر ـ استخدام الاسم المستعار لرجل يشهد على ذلك ـ.

وهكذا فإن الأنواع التي لجأت إليها النساء ولفترة طويلة كانت الأنواع الأقل تقديراً (رواية، حكاية وأنواع حميمية) تفضيلهن لأشكال السير الذاتية (رسائل، مذكرات، يوميات، سيرة ذاتية) يكشف عن رغبتهن في التعبير رغم ظروفهن حتى وإن كان الأمر مجرد حكاية اليومي المألوف. وهكذا فمن جورج صاند إلى آني ايرنو في أيامنا هذه، فإن حكاية التعلم وسيلة ممتازة لإظهار كيف يمكن أن تغدو أنثى على حد تعبير بوفوار. هناك خصوصيات موضوعاتية وجمالية يمكن تفسيرها بالاستناد إلى معطيات تاريخية واجتماعية. وبما أن الطابع الغالب على القراءة بات نشاطاً نسائياً فإن ما يشبه «استدراكاً» ثقافياً قد حدث وهذا له تأثير حساس على تطور الأدب. في المقابل، إن مسألة خصوصية كتابة «المرأة» لا تزال موضع جدال مفتوح في النقد والدراسات النسائية.

Aubaud C., *Lire les femmes de lettres*, Paris, Dunod, 1993.- Didier B., *L'écriture-femme*,

Paris, PUF, 1981.- Garcia I., *Promenade femmilière*, Paris, Des femmes, 2 tomes, 1981.- Makward C. & Cottenet- Hage M., *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Paris, Éditions karthala 1996.- Planté C., *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Le Seuil, 1989.

باربارا هاڤركروفت

راجع: النقد النسواني؛ الظرف (اللطف، الغزل)؛ الأدب الشخصي؛ الحذلقة؛ الإشهار؛ العلاقات الاجتماعية للجنس؛ الصالونات الأدبية.

الأدب الهامشي PARALITTÉRATURE

تستخدم هذه اللفظة اليوم للدلالة على نتاج مطبوع يتوخى التسلية ولا يحظى بتقدير المؤسسة الأدبية. وتستخدم في هذا المجال أيضاً تعابير «أدب شعبي»، «أدب الجمهور»، «أدب تجاري» أو «أدب استهلاكي» وأحياناً «نقيض الأدب». يتعلق الأمر بشكل أساسي بروايات وقصص مصورة، وبشيء من التوسع يتناول أيضاً أناشيد ونصوصاً لمسرح الجادة، أو سيناريوهات أفلام سينمائية أو درامات تلفزيونية.

عام 1967 كرست «محادثات تناولت الأدب الهامشي» في سيريزي ـ لا ـ سال استخدام هذه اللفظة، ورأت أن الأهمية التاريخية والراهنية لهذه الظاهرة لم تعد تسمح بإهمال تحليلها.

هناك أشكال شعبية كتبت أو عرضت قبل القرن التاسع عشر ـ أعاجيب أو هرجات، أدب الإلصاق، أناشيد. غير أن الإحساس بالانشقاق الثنائي للفضاء الأدبي تجلى بشكل أقوى، في القرن التاسع عشر، مع الثورة التي قامت بها الصحافة الواسعة الانتشار: حاول المثقفون الوقوف في وجه انتشار ما سماه سانت ـ بيڤ «الأدب الصناعي». شكلت الميلودراما التي كتبها بيكسيريكور، والأغنية الشعبية لدى بيرانجيه، أزاهيره الأولى، غير أن الرواية ـ المتسلسلة التي فرضت نفسها بقوة في أربعينيات القرن التاسع عشر، هي التي أوجدت ردة الفعل المعادية هذه.

في الأدب الهامشي، الرواية هي النوع الغالب، حيث تتخذ الأشكال الكبيرة للرواية ـ المتسلسلة، والرواية المتتابعة، أو المجزأة، الرواية المصورة، والبست ـ سيلر. الرواية ـ المسلسلة التي عرفت فترة نجاحها في الدوريات ما بين 1840 وصولاً إلى ثلاثينيات القرن الماضي، لم تعد واردة الآن إلا في شكلها الملتفز. وانطلاقاً من النصف الثاني للقرن التاسع عشر، واجهت الرواية المجزأة النسيج الطويل للمسلسلات، ببنية أكثر اختصاراً، صالحة لأن تطبع في كتاب رخيص. حددت، عند منعطف القرن العشرين، الأنواع الأساس للأدب الهامشي المعاصر:

العاطفي (ديللي)، البوليسي (كونان دوال)، الوسترن (سلسلة ايكلير عن *«بافالو بيل»*، الجاسوسي (بيكان)، والخيال ـ العلمي (ڤيرن).

الحكايا المصورة، التي أبصرت النور على يد رودولف توپفير في نهاية عشرينيات القرن التاسع عشر، غدت نوعاً مهماً في أدب الأطفال حوالى تسعينيات نفس القرن ضمن نهج إما واقعي وإما مرح. وانطلاقاً من أربعينيات القرن العشرين، أضيف إليها نتاج موجه إلى الجمهور النسائي الراشد، باسم «الرواية المصورة». ظهرت الرواية ـ الصورة في نفس الوقت كامتداد للرواية السينمائية التي ظهرت فيما بين الحربين، والموجهة إلى نفس الجمهور. اتخذت من الخط العاطفي الميلودرامي وسيلة للنجاح. حوالى ستينيات القرن الماضي، ظهرت قصة مصورة «للراشدين» تجمع ما بين الفكاهة، والمغامرات، والجنس. وأخيراً فرضت البيست سيلر نفسها في فرنسا بدءاً من خمسينيات القرن الماضي.

لا تهتم الأبحاث التي تتناول الأدب الهامشي إلا عرضياً بالأشكال الشعبية للمسرح، والأغنية، وسيناريوهات الأفلام وأدب الطفل. يتركز الرهان الأساس اليوم على الرواية في الصراع الدائر حول استبعاد الأدب الهامشي أو تقريظه. وهذا ما يفسر استبعاد النصوص المعتبرة أدباً هامشياً من الحقل الأدبي لكونها تقوم وفق المعايير السائدة في هذا الأخير. والواقع، أنه رغم بعض التقديرات المعزولة ـ إعجاب السورياليين بـ*«فانتوماس»* وسارتر بـ*«السلسلة السوداء»* ـ فإن أبرز ما يميز الكتاب الذين ينشرونها أنها لا تكسب قيمة شرعية للآثار المعنية، وكان علينا الانتظار حتى ستينيات القرن الماضي، كي يهتم الباحثون بالظاهرة، بطريقة مغايرة لتأطيرها أو فرض الرقابة عليها مع *«محاورات»* سيريزي وتغيير الرؤية التي عبرت عنها. ومنذ ذلك الحين، لم يتوقف النقاش حول هذه التسمية والمساحة التي تغطيها، نقاش تغذيه المفارقة القائمة بالحكم استناداً إلى معايير أدبية تقليدية، على نصوص من الواضح أنها تستند إلى مبادىء مغايرة، مبادىء حقل الثقافة الإعلامية. أمر ذو دلالة، لا منتجو هذه الآثار ولا مستهلكوها يجدون أنفسهم في هذا اللفظ. بقي أن مسألة الرواية تظهر أن الأشكال والممارسات ـ القراءة والحالة هذه ـ متشابهان، فيما القيم مختلفة.

Bleton P., *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, Nota Bene, 1999.- Boyer A.-M., *La paralittérature*, Paris, PUF, 1992. -Couégnas D., *Intraduction à la paralittérature*, Paris, Le Seuil, 1992. -Saint-Jacques D., «Les institutions du champ de grande production culturelle», in *L'institution du texte, pour Jacques Dubois*, Bruxelles, Labor, 1999, p.11-34. -Coll: *Entretiens sur la paralittérature, Paris, Plon, 1970.*

دينيس سان ـ جاك

راجع: القصة مصورة؛ الكتب الأكثر رواجاً (بست سيلر)؛ الأغنية؛ الجوالة؛ الخارق؛ المسلسل؛ وسائل الإعلام؛ الميلودراما؛ الأدب الشعبي؛ الرواية بالصورة؛ الرواية البوليسية؛ العلم الخيالي؛ الڤودڤيل.

الأدب الوسيط (ادب العصر الوسيط) MÉDIÉVALE (Littérature)

شهد *«العصر الوسيط»* (تعبير أوجده الأنسيون في بداية القرن السابع عشر للدلالة بطريقة تنتقص من الحقبة التي امتدت من نهاية القرن الخامس وحتى نهاية القرن الخامس عشر) شهد ولادة الأدب الفرنسي. نشأ هذا الأدب في نهاية القرن التاسع مع مجمل النصوص الأدبية الأولى التي كتبت باللغة الرومانية رغم استمرار اللاتينية لغة الثقافة العلمية والتواصل العالمي. وشيئاً فشيئاً، أوجدت اللغة الجديدة أشكالاً جديدة. تشير عبارة «أدب وسيط» إلى هذا النتاج المكتوب باللغة المحلية باستثناء النصوص اللاتينية وذلك منذ نهاية القرن الحادي عشر وحتى نهاية القرن الخامس عشر.

أوائل المؤلفات كانت دينية (*«ترنيمة سانت ـ ايلالي»*، القرن التاسع، *«حياة القديس ألكسي»* القرن الحادي عشر) وملحمية. تشكل أنشودة البطولة نوع الأدب الوسيط بامتياز: إنها ما يزيد على 150 نصاً كتبت ما بين القرن الحادي عشر والقرن الخامس عشر. إنها مقطوعات غنائية مسجعة أو مقفاة، تستحضر بطولات أبطال الفرنك. تنتظم صورة السلطة الملكية ونفوذ الأقطاعيين حول شخصية شارلمان. في إنكلتره وفي بلاطات أمراء «الشمال»، ظهرت الحكايا التي تمتزج فيها البطولة بالحب، ولدت الرواية من العلاقة التي قامت بين «أن نكتب بالرواية» وبين شكل من أشكال السرد. شكل الموروث القديم المنقول بتعابير إقطاعية المادة الأولى: *تيبيس*، *ايناس*، *طروادة*، وكذلك الأمثال الخرافية القادمة من «الشرق»، أنتجت جميعاً *«رواية الإسكندر»*.

آثرت مادي دي فرانس اختيار «الليه» (حكايا موجزة منظومة شعراً) العجيبة التي كان ينشدها الشعراء المتجولون البريتينيون، والتي كانت تحكي المغامرات الغرامية في أجواء الأساطير السلتية. نظم بيرول شعراً قصة الحب المشؤوم بين تريستان وايزيت (لم يتبق منها سوى القسم الأهم، وشذرات من النص الذي رواه توماس).

قام كريتيان دي تروا، أب *«الرواية الغرامية»* بمساءلة ثنائية الحب والفروسية. خلق صورة لانسيلو أحد فرسان «الطاولة المستديرة»، طاولة الملك آرثر وعشيق

الملكة جينيڤييف. شكلت روايته الأخيرة واحداً من أبرز الأنماط للمتخيل الوسيط، وهي «البحث عن الغرال».

استعادت الرواية الوسيطة بعده أسطورة «الغرال» وأعادت كتابة حكاية «الطاولة المستديرة» بتواصل مع «التاريخ المقدس»، فيما اختلطت مع نخبة الفرسان شخصية «ميرلين» الملتبسة، كاهن ونبي، والذي تضرب جذوره عميقاً في تاريخ بريطانيا العظمى الأسطوري. منح حلول النثر محل الشكل المنظوم دفعاً جديداً للمادة الأرثرية: أعادت مجموعة *«لانسيلو ـ غرال»* الكبيرة تأليف جميع أمجاد أبطالها، وجعلت من ابن لانسيلو جلعاد المؤهل الوحيد لتأمل أسرار الغرال، فيما تلاشت مملكة آرثر المفرطة بدنيويتها نتيجة صراع الأخوة (*موت الملك آرثر*).

حامت حول هذا المحور روايات شعرية ونثرية. *«تريستان نثراً»* الطامحة لمنافسة «لانسيلو» جمعت بطلي الحب وسط تشابك من المغامرات البطولية. لقد رسخت صورة «الفارس المتجول».

في السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، وفي القرن الثالث عشر، ظهر خط روائي جديد يستلهم الفولكلور، وانصرف عن الخارق متوجهاً نحو المجتمع الأرستقراطي. ممثل هذا التيار الراقي والساخر هو جان رينار مؤلف *«غييوم دي دول»* و*«الأيسكوفل»*. جمع ما بين الحكاية والغنائية بإضافته إلى النسيج الروائي قصائد غرامية وأغان بحرية.

شكل آخر، هو المرموزة، صار في القرن الثالث عشر وسيلة أدبية وشعرية أساسية. اتسمت غالبية المؤلفات بصفة دينية (*«طرق الجنة»*، *«حلم جهنم»* لراول دي هودنك، *«محج الحياة البشرية»* لغييوم دي ديبغيليفيل). ولكن *«رواية الوردة»* (لغييوم دي لوريس 1230 وجان دي مين 1270) دشنت الأدب المرموز الدنيوي. اقتفت مؤلفات ظهرت لاحقاً خطى هذا النموذج الأول بوصفها لمجتمع مستسلم للبطالة والحب، ناحية منحى تعليمياً بانتقادها الأفق المسدود للخطاب الغرامي، وبتقديمها لقسم من معارف تلك المرحلة.

أخذ التوجه نحو التاريخ يزداد شيئاً فشيئاً. غطت الوقائع الأولى المكتوبة بالفرنسية لكلاري وغوفروا دي ڤيليهاردوين الحملة الصليبية الرابعة (1202 ـ 1204). جمع جوانڤيل ذكرياته بهدف تقديس الملك لويس التاسع في كتّاب يقع في منتصف الطريق ما بين التوثيق التاريخي والبوح. صار التاريخ نوعاً مستقلاً في المرحلة المضطربة التي شهدت «حرب المائة عام». بعد جان فرواسار وجورج شاستيلين

وأوليفيه دي لامارش، ميز فيليب دي كومين هذا النوع بكتابه *«مذكرات»* الذي لم يعرف حظوة كافية، وحيث جد في طلب الأسباب العميقة القائمة خلف المظاهر. أمكن مقاربة تصويره للويس الحادي عشر وعهده مع «أمير» ماكيافيلي الذي كتب بعد حوالى خمس عشرة سنة.

في موازاة ذلك انتشر تيار هزلي وساخر خصب. من *«رواية الثعلب»* إلى الحكايا الشعبية المنظومة، إلى بدايات العروضات المسرحية، هناك نفحة مرحة تتجه نحو حقائق الجسد. تنعت أحياناً «بالبرجوازية» لأنها تتناول شخصيات من غير النبلاء ـ فلاحين، حرفيين، تجار، أصحاب النزل، مومسات ـ هذه المؤلفات لا تتوجه بالضرورة إلى نمط معين من الجمهور. بارون الثائر في بلاط النبيل الأسد، رينار ـ اسم علم للثعلب ـ يمثل حيلة الضعيف في مواجهة الأقوياء، وحرية الفكر في مواجهة القوانين والمؤسسات. وهو أيضاً ماكر، قاس ودموي. وهو بهذا انعكاس لمجتمع قاس لا يعرف الرحمة مع المهزومين، يعمل من أجل البقاء. لجأ الأدب التعليمي والمرموز في القرنين الثالث عشر والرابع عشر إلى الشخصية لتمثيل الشر (*«رينار ليه بيستورنيه»* لكاتبها ريتبيف، *«رينار ليه نوڤل»* لجاكمار جيبليه) قبل أن يوجه قناعه إلى مراقبي المجتمع (*«رينار ليه كونترفيه»*).

آثرت الحكايا الشعبية المنظومة (ما يقرب من 150 حكاية قصيرة منظومة) في القرن الثالث عشر (غوتييه ليه، جان بوديل، ريتيبيف، جان دي كونديه) آثرت المغامرة الماجنة، المواقف الملتبسة، الخداع، السخرية من الزوج المخدوع، أو الكاهن الداعر، أو الفلاح الأحمق. نجد هذه السمات في «أقاصيص» القرنين الرابع عشر والخامس عشر لبوكاس وصولاً إلى *«مئة قصة جديدة»*.

لم ينفصل العرض المسرحي عن الدراما اللاهوتية اللاتينية إلا رويداً رويداً. المسرحيات الأولى مثل *«مسرحية آدم»* عاقبت ما بين التوجيهات المكتوبة باللاتينية والمرَدّ المكتوب بالفرنسية. مزج جان بوديل الأراغوايي في *«مسرحية سانت ـ نقولا»* (التي عرضت سنة 1200) بين عرض ديني ومشاهد حانة. الشيء نفسه في المسرحية المجهولة المؤلف (*«تورتوا دارا»*) التي رمزت إلى الولد الضال، فإنها تجري في حانة وسط المومسات. آدم دي لاهال، شاعر أراغوايي آخر، عاش في النصف الثاني من القرن الثالث عشر كتب أوائل المسرحيات الدنيوية المحض: *«مسرحية الخميلة»* تقدمه لنا مع مواطنيه في استعراض يمتزج فيه استذكار حكايا الجن مع الشطح الكرنفالي. تبدو هذه المسرحية بمثابة أصل «للهزلية النقدية» نوع مسرحي ساخر انتشر في أوساط رجال

القضاء وكتبة المحامين في القرن الخامس عشر. استلهمت *«مسرحية روبين وماريون»* التي عرضت حوالى سنة 1284 «الرعويات» التي تتغنى بتلاقي فارس مع راعية. شكلت الردود المتقاطعة ما بين الأغاني والرقصات أول رعوية وأعلنت ظهور الأوبرا الهزلية.

كان المسرح في القرن الخامس عشر، وبجميع أشكاله على ما يرام. شكلت المدينة مكان التعبير المفضل بكرنفالاتها الشعبية أو بزياراتها الملكية. استعادت الهرجة ـ أكثر من 150 ما بين 1440 و1560 ـ روحية الحكاية الشعبية المنظومة. من الناحية الدينية روت «السرِّيات» عبر مسرحيات مهيبة «التاريخ المقدس» وبخاصة «آلام المسيح».

بلغة «الدوك» التي كانت محكية في النصف الجنوبي من فرنسا، ظهرت في القرن الحادي عشر غنائية أصيلة: *(fin'amor)* اخترعها غييوم التاسع، كونت بواتييه ودوق اكيتين. في نهاية القرن الثاني عشر، انتقل الـ *(canso)* إلى لغة «الآوي» وانتشر في كل أوروبا معمماً نموذجاً شعرياً ايروتيكياً استمر حتى عصر النهضة ممتزجاً مع مضامين لاتينية. ما بين القرن الثالث عشر والخامس عشر، عرف الشعر تحولات عميقة. اندرج الشعراء بين الكتبة. تحللت كتاباتهم شيئاً فشيئاً من الموسيقى، وغدا الشعر مع ايستاش دي شان وجان فرواسار في القرن الرابع عشر «موسيقى طبيعية»، وبات خاضعاً لأشكال ذات قواعد (الموشح، الأدوارية، الڤيرليه، راجع: كبار البيانيين). يشكل نوع *«الكونجيه»* الأراغوي أول نموذج لشعر «الأنا/Je» في النوع المعروف باسم *«dit»*، تحدث «الباريسي ريتيبيف» عن السيرة الذاتية. ساخرة ولاذعة، تابعت بالفرنسية روحية الشعر اللاتيني (des «clercs vagants» le Goliards). غييوم دي ماشو هو آخر الشعراء الموسيقيين وهو أستاذ في اللاهوت. خلف ألين شارتييه نتاجاً سياسياً *«رباعية القدح»* 1422، وشعرياً *«السيدة الجميلة القاسية»* 1426. كانت كريستين دي بيزان أول امرأة تكسب معيشتها من قلمها في نهاية القرن الرابع عشر وتكتب في مختلف الأشكال: أبحاث فلسفية، سياسية تاريخية، قصائد غنائية، معركة *«رواية الوردة»*، دفاع عن المرأة *«كتاب مدينة النساء»* سيرة (*«افيزيون كريستين، كتاب تغيير الحظ»*). جمع فرنسوا ڤييون، كاتب ضال وشاعر بارع في عهديه («ليه » 1456 و*«العهد»* 1461) ما بين تقليد *«الكونجيه»* الغرامية وصورة الشاعر الذي يتضور جوعاً والدعابات الماجنة للشعر المدرسي. من جهته رسخ الأمير الشاعر شارل دورليان نهجاً عاطفياً وفكرياً يخترقه القلق من الزمن.

تطرح الآداب الأوروبية في العصر الوسيط أولاً وقبل كل شيء مسألة اللغة.

عملت لمصلحة بناء اللغات القومية. تعبر أيضاً، إزاء هيمنة «الكنيسة»، عن رغبة في تعبير دنيوي يكتسب مشروعيته بصعوبة. يضاف إلى هذا، إنها تطرح مسألة وضعية الكاتب: من نتاج كان جماعياً أول الأمر، لمعت بعض الأسماء، وإذا كان كريتيين دي تروا أو ماري دي فرانس في القرن الثاني عشر قد اهتما بعملية التوقيع، فإن شروط الانتقال ما كانت لتسمح بتحديد نص لفرد. إن مؤلفات تلك المرحلة لا ترجع إلى الكتابة بالمعنى الدقيق للكلمة، بقدر ما كانت في معظمها موضوعاً لانتقال شفهي. في المقابل، لقد وصلتنا عبر مخطوطات، وبين المخطوطة والأخرى هناك الكثير من التغيير. يشكل «التبدل» في النص إحدى خصائص الأدب الوسيط. فضلاً عن هذا، هناك العديد من النصوص التي لم تحفظ إلا عبر نسخة وحيدة و/أو غاية بالشر والتشويه: وبالتالي فليس لدينا سوى قسم منها، وربما لا قيمة لها مقارنة مع الأصل. وكان علينا الانتظار حتى ظهور أوائل المخطوطات الأصيلة وما قبل الأنسية المتحلقة حول بترارك حيث أعيد تجديد العلاقة بين الكاتب ونتاجه وجمهوره. وأخيراً، أظهر هذا الأدب، بعد زمن من تمجيد بطولة الفرسان أنه جاء زمن لم يعد بوسع المجتمع الأرستقراطي إلا أن يحلم أو يسخر من بطولة قديمة أفرغت من دلالتها.

Badel P. Y., *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge [1969], Paris, Bordas, 1984*. - *Cerquiglini-Toulet J., La couleur de la mélancolie,* Paris, Hatier, 1993. -Zink M., *La subjectivité littéraire,* Paris, PUF, 1985; *Littérature française du Moyen Âge,* Paris, PUF, 1992. - Zumthor P., *Essai de poétique médiévale,* Paris, Le Seuil, 1972; *La lettre et la voix. De la littérature médivale,* Paris, Le Seuil, 1987.

ميشال غالّي

راجع: المؤلف؛ الأدب الغرامي؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الآداب اللاتينية والنيو ـ لاتينية؛ الغنائية؛ المخطوطة؛ الشفاهية؛ الرواية المختلفة.

الأدبية (فنية الكلام) LITTÉRARITÉ

هذه الكلمة هي ترجمة للكلمة الروسية «*Literaturnost*» المضاف إليها اللاحقة «nost» التي تكسب اللفظة التي تلصق بها معنى مجرداً: *Literaturnost*، أو ميزة ما هو أدبي. عرض جاكوبسون سنة 1919 هذا المفهوم في مقال له «الشعر الروسي الجديد» خصصه للشاعر المستقبلي كليبنيكوف. في الترجمة التي لم يتعرف إليها القارىء الفرنسي إلا جزئياً سنة 1965 ثم سنة 1973 قال: «ليس الأدب هو الغاية من علم الأدب وإنما «*الأدبية*» هي الغاية، أي ما يجعل من نتاج معين نتاجاً أدبياً» ذلك،

لأنه، يضيف الكاتب، «إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تغدو علماً عليها معرفة *«أسلوب»* *(Priëm)* «شخصياتها» المتفردة» (ص150).

تنتمي هذه اللفظة إلى أبحاث الشكلانيين التي تعود إلى بداية القرن. ضمن هذا السياق، إنها مقاربة داخلية ومجردة للعمل الأدبي المقصود: أن نجعل هدفنا الأدبية يفترض بنا التخلي عن إفراد الأثر في خصوصيته (التاريخية أو البيوغرافية) والبحث عن سائر الهويات الماثلة فيه بشكل أو بآخر. والواقع أنه بالتعرف إلى الأساليب الشكلية المشتركة، اللغوية أو التأليفية غدت الطبيعة الأدبية للمؤلفات شديدة الارتباط بطبيعتها اللفظية. منذ 1917 اعتبر شلوفسكي *«الفن طريقة»*، وهو عنوان مقالة بيان حيث يجعله نهجاً، وإن كان في الواقع يحلل الابتعاد عما هو مألوف *(Ostranenie)* الذي تمارسه اللغة الأدبية على القارىء الذي يتولد عنده إدراك للواقع خال من صدأ اليومي (في اللغة).

كان سقوط التيارات الشكلانية مهماً، ولكنه متباعد زمنياً. كان علينا انتظار ستينيات القرن الماضي وقدوم البنيوية لكي تؤخذ أقوال جاكوبسون ـ الذي جعل في تلك المرحلة من الغائية الذاتية «للوظيفة الشعرية» علامة الأدبية ـ لكي تؤخذ بعين الاعتبار في فرنسا». الإرث واضح في الأبحاث القصصية والسيمائية حيث أبصرت النور شعرية الحكاية (عند بارت، تودوروف وجينيت، وعند غريماس أيضاً ضمن إطار معرفي مختلف مع ذلك حيث غدت السردية شرطاً للمعنى). لكن باستطاعتنا التفكير أنه مع تراجع التصورات الحضورية للنص في نهاية سبعينيات القرن الماضي تلاشى هذا المفهوم. تودوروف، صاحب المسيرة الأبرز في هذا المجال، نادى سنة 1978 بالتخلي عن كل تحديد بنيوي للأدب لصالح تصنيف للخطاب لا يعبأ بالتقسيم أدبي/ وغير أدبي. ومع ذلك فقد استمر هذا المفهوم منتجاً، أو على الأقل ناشطاً رغم تغير إطاره بعض الشيء، سواء بتدخله في العلاقة، التي باتت مميزة، بين الشعرية والجمالية (لدى جينيت) أو في تحديده (لدى مولينييه) الغرض من أسلوبية حلت محل المفهوم الفرادي للأسلوب.

كانت الأبحاث التي قام بها الشكلانيون تهدف بنسبة أقل إلى تبيان حدود اتساع الحقل الأدبي وذلك بترسيم حدوده وتقسيمه النوعي بوساطة الضم والفرز بقدر ما ترمي إلى إبراز المكونات البيانية لهذا الفضاء. هكذا يقرأ الزعم بإقامة «علم الأدب» وتفهم إرادة جعل الشعرية «جزءاً لا يتجزأ من الألسنية» (جاكوبسون 1963، ص210). يجب ألا يذهب بنا الظن مع ذلك إلى أنه نتيجة لهذا تم تجاهل الجوانب

الجمالية والاجتماعية التاريخية للأدب. فمن جهة يستمر مفهوم الأثر وثيق الصلة بالموضوع: «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟» (م.ن) هو بالنسبة لجاكوبسون مفتاح الشعرية. ومن جهة ثانية فإن ردة فعل الشكلانيين المعادية لتاريخ أدبي يتميز، حسب رأيهم، باعتبارات بيوغرافية أو اجتماعية غير موثوقة لا يدل، بل على العكس، أن تفكيرهم يقوم على معاداة البعد التاريخي. وهكذا فإن فهمهم للتاريخ الأدبي الخاضع لرؤى بنيوية يعتمد بنسبة أقل على الأخذ بعين الاعتبار السياق الاجتماعي - التاريخي باعتباره مبدأ سببياً، وبنسبة أكبر على النظرة إلى التاريخ باعتباره دينامية تنظم التطور الداخلي للأشكال الأدبية.

وبعيداً عن التعارضات المرتبطة بكل محاولات التحديد، اصطدمت الطموحات الجامعة والموحدة لمفهوم الأدبية بانقسام الأدب ما بين الخيال والشعر (وهذا ما سبق له أن وجد في كتّاب *«الشعرية»* لأرسطو الذي تجاهل الشعر الغنائي باسم «التخلقية»). شرع جينيت هذا التمييز بالثنائية خيال/إلقاء، ولكن انطلاقاً من مفهوم براغماتي للعمل الأدبي، فصل بشكل جذري ما بين نظام أدبية «تكوينية» تنبثق منها الأنواع المتمأسسة وبين «أدبية مشروطة» (1991، ص 31) مرهونة بالحكم الجمالي وحده.

Genette G., *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991. -Jakobson R., «Linguistique et poétique» (1960), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963; *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973. -Milot L. & Roy F. (éd.), *La littératié*, Québec, PUL, 1991. -Todorov T., «La notion de littérature», *Les genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978.

فلورانس دي شالونج

راجع: الشكلانيون؛ الأنواع الأدبية؛ الألسنية؛ الأدب؛ القصة؛ الحكاية الشعرية.

الإدراكي (المعرفي)، المعرفة — COGNITIF, CONNAISSANCE

بالمعنى الأكثر اتساعاً تعني صفة «إدراكي» (ما يتعلق بآليات المعرفة): يتحدثون في أيامنا هذه عن «علوم إدراكية» (في علم النفس، الذكاء المصطنع...). بمعناه القديم، كان الأدب يدل على «مجموع المعارف» (لا زلنا نتحدث عن «الأدب الطبي». بإمكاننا القول بأن الأدب مسيرة معرفية بقدر ما ينبثق عنه من معارف. كما أنه هو موضوع للإدراك سواء عن طريق المعرفة الروحية أو بأية وسيلة تأويلية أخرى.

شكلت الآداب منذ مدة طويلة أداة للمعرفة، وسيلة لتنمية الذاكرة، خزاناً للأخلاق والحكمة، ديواناً لتمارين عملية. «قبل أن تباشر الكتابة تعلم التفكير»، هذا ما كتبه بوالو في *«الفن الشعري»* (1674). منذ نهاية العصر الوسيط ومع إلغاء

المحرمات التي كانت معرفة صنيع الخالق ترزح تحتها، قام كتّاب مثل موريس سيف *«العالم الصغير»* (1562) وجاك پليتييه دي مان أو باييف (*«كتاب الميتيوريين الأول»* 1567) بالإشادة بالشعر العلمي. في العهد الكلاسيكي، أنواع أدبية كانت وسائل تعبير ومعدة للتعليم في آن ساهمت في نشر فكر علمي مرتبط بنمو المعارف والتقنيات كما بالنتائج المترتبة على ذلك. *«التاريخ الهزلي للدول والامبراطوريات في القمر»* (1657) لسيرانو دي بيرجيراك، حيث تمرح اليوتيبات، فيما عمل آخرون على نشره بوساطة الأدب (فونتينيل، *«محاورات حول تعدد العوالم»* (1686). رسمت مؤلفات من هذا النوع مظهر الصراع ضد المدرسية والظلامية. وبخلاف هذا الاتجاه العقلاني، قدم أدب أكثر تصوفاً طريقاً «للمعرفة» يقوم على الحدس، اللاعقلانية أو الديني. بحيث ارتبط الأدبي بالمعرفة بطريقتين سواء بكونه موجهاً، أو بكونه طريقاً مخصوصاً للمعارف.

وفق الطريق الأولى والأكثر عمومية أخذت الآداب بالحسبان كل ميادين الواقع الذي اعتبره الإنسان جديراً بالكشف في العالم، واللغة والإنساني. لذلك اهتمت بالأمور الفردية الدقيقة للغاية (نماذج وصفات تعود لعلم النفس والتحليل النفسي)، بالاجتماعي (من خلال ظهور النوع الروائي)، بالأنا (عن طريق المذكرات والسيرة الذاتية)، بالعالم المادي (أدب الرحلات)، بالتاريخ (من كتابة المذكرات التاريخية إلى الرواية التاريخية)، بالخيالي (من تفسير الأحلام في عصر النهضة إلى الكتابة الآلية في القرن العشرين). كما ساهمت الاكتشافات العلمية أو الطبية وفي كل مرة على إطلاق الخيال.

في القرن العشرين، ووفق الطريقة الثانية التي شقها بول ڤاليري على وجه الخصوص (عالم بالرياضيات على كل حال)، اتجه تفكير عدد من المؤمنين «بالنظرية الأدبية» *«كريستيڤا»* *Semeiotikè* 1970 ـ 1978، بارت، *«نظرية النص»* (1974) إلى إمكانية خاصة بالأدب لإقامة معرفة في اللغة وبوساطتها.

في النصف الثاني من القرن العشرين، أخذت كلمة «إدراكي» معنى أكثر دقة مع ظهور العلوم الإدراكية. لم تشكل هذه الأخيرة عقيدة مؤسساتية، بل هي أقرب إلى أن تكون مجموعة اهتمامات تشكل مفترقاً يلتقي فيه علم الأعصاب، علم الوراثة، الأنتروبولوجيا، علم النفس الاجتماعي، التربية، علم الاجتماع، المعلوماتية وعلوم اللغة (وبشكل خاص فلسفة اللغة والرمازة).

في هذا المجال الأخير سيطرت الأبحاث القائمة على فرضية استقلال اللغة على المناظرات التي جرت ما بين 1960 ـ 1970 ـ أو على فرضية الاصطلاح

(يفرض الاصطلاح نفسه بطريقة الأمر على أطراف التبادل)، وأخلت الساحة لأعمال اهتمت بالربط ما بين البنى اللغوية والنشاط الهادف إلى معرفة العالم واستخدامه.

اتساع بهذا الحجم يسمح لنا بالنظر ثانية في نظرية التواصل: بعيداً عن أن تكون هذه مجرد نقل معلومات جامدة، فإنها تشرك الملكة التي يتحلى بها الكائن البشري لتصور محيطه وإكسابه معنى بحيث يوجه نشاطه نحوه. سمحت الرؤية الإدراكية أيضاً باستعادة المفهوم الكلاسيكي للفئات اللغوية بكلفة جديدة. أظهرت الدراسات السيميائية في الواقع وجود مستويات من التصور في التنظيم التراتبي للفئات تتغير بحسب البلدان والأوساط (على سبيل المثال الدوري أو الشحرور كممثلين للفئة «طير» وليس البطريق أو الكيوي). ومذ ذاك فإن الانتماءات إلى فئات لم تعد تعامل كمجموعة دقيقة وإنما باعتبارها نموذجاً، بمعنى آخر مدى قرب التجربة أو بعدها بالنسبة إلى النموذج. النظريات المعرفية للغة تسمح إذن بإعطاء منزلة مهمة لظواهر مثل التصميم، الاستدلال، التحويل. وهكذا تسمح بتقديم صور البيان في جو جديد. بعيداً عن أن تكون أدوات شكلانية متجملة وجوفاء، تمثل الصور دوراً تأويلياً صادقاً، إنها تقوم فعلاً بإعادة وصف تجربة (جديدة أو يصعب التعبير عنها) بعبارات تحيل القارىء إلى تجربة أكثر مألوفية أو على الأقل سهلة الفهم. في المقابل، فإن صورة غير متوقعة توحي بإمكانية تجربة جديدة. هذه التقديمات تصب في تحديد للمعنى ليس مفهومياً وحسب: يصبح المعنى جهازاً يسمح باستباق الأحداث أو التصورات الجديدة بمضارعتها بطريق مضمرة مع أعمال رمزية داخل اللغة. الخطابة والشعر والخيال، تشكل مجموعة سيناريوهات للممكن من المعرفة كما تشكل نقلاً للمعارف المكونة قبلاً. وهكذا نجد الطريقين فاعلين في تاريخ الروابط بين الأدب والمعرفة.

إذا كانت الرؤية المعرفاتية حتى الآن قليلة التأثير في الدراسات الأدبية، فإنه لا مفر من الاحتكاك، وذلك بقدر ما يمكن تحديد الأدب ولو جزئياً بأنه سلوك رمزي للاستشراف، وبأنه سلسلة من العمليات التأويلية حيث يتم تحول الفئات والأصناف، أو حتى أيضاً اعتباره مكاناً للذاكرة.

Andler D. (dir.), *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, 1992. - Ouellet P., *Voir et savoir*, Candiac, Éd. Balzac, 1992. - Pelissier A., Tête A., *Sciences cognitives. Textes fondateurs (1943-1950)*, Paris, PUF, 1995. - RICŒUR P., *La métaphore vive, et Temps et récit*, Paris, Le Seuil [1975], 1983-1986.

جان ـ ماري كلينكبرغ

راجع: الاتصال (التواصل)؛ الأدب التعليمي؛ الألسنية؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ العلوم والآداب؛ العلامية.

الأديب LETTRÉ

راجع: الآداب الجميلة؛ المثقف

الأرغة ARGOT

(لغة العامة أو/ لغة اصطلاحية)

راجع: الفئات اللغوية، مستويات اللغة، مفردات لغة.

إزدواجية اللغة BILINGUISME

ثنائية اللغة بالمعنى الدقيق (وعند الاقتضاء تعدد اللغات) تعني في الأدب الاستخدام المتوالي أو المتتابع للغتين (أو لعدة لغات) من قبل كاتب سواء في نتاجه منظوراً إليه ككل أو في داخل نص مخصوص. بالمعنى المجازي الذي يمكن أن نصادفه في أعمال تستوحي ميخائيل باختين، تستعمل الكلمة في حقل أكثر اتساعاً لا يمتد فقط إلى السجلات الاجتماعية للغة الواحدة (الحوارية) وإنما أيضاً إلى أهلية ثقافية (معرفة علمية واسعة) وحتى إلى كل شكل من أشكال تعدد الأصوات التعبيرية (استشهادات، تناص، محاكاة ساخرة إلخ).

عرف الأدباء الذين كتبوا باللغة الفرنسية حالات شديدة التباين من ازدواجية اللغة. واقع الكتابة باللغة النيولاتينية أو باللغة الفرنسية حتى القرن السابع عشر كان شكلاً من أشكال اتخاذ موقف في جدال أدبي وسياسي بلغ ذروته في «معركة القدامى والمحدثين». بعد ذلك توقف اختيار لغة الكتابة على علاقة جدلية بين مساحة التبادل التي تفتحها للكاتب وارتباطه العاطفي بها. عالمية اللغة الفرنسية في القرن الثامن عشر قادت أدباء أوروبيين إلى كتابة قسم من نتاجهم أو كامل هذا النتاج بهذه اللغة، في موازاة ذلك، فإن النصوص التي كتبت باللغة الفرنسية تحمل ملامح اللغات التي فرضت نفسها على التوالي على المثقفين: اللاتينية (إلى نهاية القرن التاسع عشر)، الإيطالية والإسبانية (وخاصة في القرنين السادس عشر والسابع عشر)، الإنكليزية (منذ القرن الثامن عشر) وحتى الإلمانية (في القرن التاسع عشر). الظواهر المرتبطة بالهجرة والنفي شكلت هي الأخرى ثوابت في الثنائية اللغوية.

في القرن العشرين اتخذت المسألة حدة خاصة في مناطق الفرنكوفونية حيث كُتّاب اللغة الفرنسية على تماس شديد مع لغات أخرى.

يمكن النظر بادىء الأمر إلى ازدواجية اللغة باعتبارها واقعاً فردياً. فقد تشاء مصادفات حياة كاتب أن ينتقل من لغة إلى أخرى في مراحل متتابعة (نابوكوف، كونراد، كينديرا)، وقد يحدث أن يتم تقسيم العمل الأدبي بحيث يكتب الأدب الشرعي في لغة معينة والقسم الأقل حظوة في لغة أخرى. وأبعد من هذا كله هناك سياق عام: ازدواجية اللغة شكل هام من أشكال الاتصال والتبادل بين الآداب إذا كانت هناك سيطرة قسم من الحقل الثقافي على آخر أو تأثير للقرارات السياسية والوطنية على الواقع الأدبي أمكن الكلام عن «diglossie». هذه الأخيرة، تراكب تصادمي للغتين أو مجموعة من اللغات، تشكل معطى ملموساً للمؤسسة الأدبية في مناطق الاحتكاك اللغوي (على سبيل المثال تجاور الكتلانية والقشتالية في كاتالونية اليوم، الفرنسية والفلمندية في بلجيكا الشمالية في الماضي) كما هو الحال في المناطق حيث لا يزال الخلق الشعري والروائي مرتبطاً بالشفاهي (مثلاً اللغة الفرنسية ولغة الكريول في الأنتيل).

ومهما يكن من أمر فإن ازدواجية اللغة تشكل أيضاً حقيقة نصية. تنصيص الاحتكاك اللغوي ظاهرة قديمة قدم الأدب نفسه. منذ القرون الوسطى ضمن «الغوليار» و«التروبادو» أشعارهم أبياتاً لاتينية، وتحدث «الشيكانوس» بلغة «Spanglish» (مزيج من الإسبانية والأمريكية) باعتبارها تشكل جزءاً لا يتجزأ من هويتهم الخلاسية، المساكنة النصية للغات تشكل ثابتة في الحياة الأدبية غالباً ما يصعب على النظرية الإحاطة بتنوعها. ومع ذلك فمن الواضح أن قراءة مركزة جيداً على المشابهة بين النص ومرجعيته لا تلتفت إلى الصدى الذي خلفته اللغات داخل النتاج الأدبي. وبعيداً عن الاكتفاء بالأقوال والروايات فقد تجتاح ثنائية اللغة كل الجهاز المحيط بالنص، الإهداءات (إليوت إلى باوند في *«الأرض الخراب»* منذ 1925) من العبارات التوجيهية (في *«الأحمر والأسود»* لستاندال 1830) إلى العناوين، لقصيدة واحدة (El desdichado لنيرڤال 1853) أو لديوان كامل (les Illuminations لريمبو 1886 الذي كان ڤيرلين يلفظه ويكتبه بالإنكليزية) أو لقسم منه («Pauca meœ» الكتاب الرابع من *«تأملات»* فكتور هوغو 1856) أو حتى في ملاحظات تفسيرية أو اصطلاحية (كما نلاحظ ذلك في روايات أفريقيا الفرنكوفونية).

لا تتطلب الثنائية اللغوية النصية دائماً تمكناً فعلياً من اللغات الأجنبية: قام رابليه باستدعاء ممثلي الأمم الأجنبية إلى جامعة باريس ليجعل پانورج يتحدث الباسكية والدانماركية والفلمندية والاسكتلندية *«بونتاغرييل»* (1532)، تلقى ديدرو

عوناً لكتابة الاعترافات المتعددة اللغات «للجوهرة» الجوالة (*«الجواهر مغشية الأسرار»* 1748). نادراً ما تكون الكتابة المتعددة اللغات مجانية، علينا التبصر في الدور الذي تلعبه اللغات في نص ما. خيارات ثقافية (الاستشهادات المكتوبة بالفرنسية في الروايات الإنكليزية أو الروسية)، اجتماعية (لغة العمال في الروايات الطبيعية)، سياسية (الجُول في كيبيك والخلاسي Créole في الأنتيل) أو استراتيجيات الاستكشاف (يونيسكو)، المادة على درجة من الاتساع مما يوحي بأن التاريخ الأدبي للتعددية اللغوية لا يزال في طور الكتابة.

Combe D., *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995. -Forster L., *The Poet's Tongues*, Londres, Cambridge UP, 1970. -Gauvin L. (éd.) *Les langues du roman*, Montréal, PUM, 1999. -Giordan H., Rigard a. (éd.), *Diglossie et littérature*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1976. -Grutman R., *Des Langues qui résonnent*, Montréal, Fides, 1997.

رينييه غروتمان، پول آرون

راجع: فرنسا؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الحَوْنَصية؛ متعدد النظام؛ الترجمة.

الإستراتيجية الأدبية — STRATÉGIE LITTÉRAIRE

تعني الاستراتيجية مجموعة أفعال مترابطة تهدف إلى الوصول إلى نتيجة محددة. تستخدم هذه الكلمة، المأخوذة من المعجم العسكري، في علم الاجتماع للدلالة على الخيارات والتصرفات التي يقوم بها، بوعي أو لا وعي، عامل اجتماعي. مطبقة في المجال الأدبي، تساعد على تبيان الوقائع الداخلية في الحقل (المسيرة الأدبية البحتة) والخارجة عنه (تأثيرات هذه المسيرة على الحركية الاجتماعية للأدباء) كما تتناول أيضاً الطرق المتبعة في كتابة المؤلفات.

لا يقل وضع ستراتيجيات الاعتراف والتكريس، لا يقل قدماً عن فن الكتابة نفسه. منذ العصور القديمة، اشتمل النشاط الأدبي على النقد، وسير كبار الأدباء، على الأهاجي والمدائح، التي تفضي إلى تراتبية في المؤلفات، وإلى تحديد معايير قيمتها. الشهرة، الوصول إلى النشر وإلى الذاكرة الجماعية، كانت إذن رهانات يدركها المؤلفون، الذي اعتمد بعضهم ستراتيجيات أكثر فعالية من تلك التي اعتمدها سواهم، لفرض أنفسهم (ڤيرجيل مكرس، أوڤيد منفي). ومع ذلك، ففي فرنسا، في العصر الوسيط، وحتى في القرن السادس عشر، لم يكن الوضع الاجتماعي للأدباء على درجة كافية من التحديد والوضوح ليخدم مهنة فعالة. ظهور حقل أدبي غير هذا الواقع. في القرن السابع عشر، أخذت الآداب تحتل أكثر فأكثر نقطة المركز في

المنظومة الثقافية. أخذ الناس ينتظرون الأدباء ليسنوا القواعد بالاستناد إلى تمكنهم من اللغة ومن أصول التعبير. ورغم بقائهم في وضع متدن نسبياً عن بعض الحالات الأخرى (الجند، الحبرية، القضاء)، إلا أن الأدباء حظوا باعتراف اجتماعي (رسمي من خلال «الأكاديميات» أو منصب المؤرخ الرسمي على سبيل المثال، وعام، من خلال النجاح). وهكذا، صار النجاح في هذا الميدان طريقاً للرفعة، خاصة وأنه لا يتطلب نسبياً سوى القليل من المؤهلات الاجتماعية (ما من حاجة لثروة كبيرة مثلاً). بين منطق السلطة ومنطق الأوساط الاجتماعية، بين الصالونات، ورعاة الآداب، تعلم الأدباء كيف ينظمون مهنتهم: يقدم كل من شابلن وبواروبير، وسانت ـ أمان وسكارون، وكورناي وراسين، يقدم هؤلاء نماذج لستراتيجيات ناضجة على الصعد الأدبية والاجتماعية في آن. شكل التخصص في نوع معين يومذاك أحد الأشكال الممتازة لبلوغ المجد الأدبي: يتماثل هذا مع القائمة التي أعدها جيريه في «*حرب الأدباء القدامى والمحدثين*» (1671). بعد قرنين من الزمن، نظم بلزاك مسيرته ككاتب لتلبية حاجته الملحة للمال والشهرة، وعرض كل معطيات المهنة في «*أوهام ضائعة*» (1837). كذلك لاحظ نيرفال في مراسلاته سنة 1838 أن «المنزلة الأدبية تتطلب الارتقاء درجة درجة في المواقف السياسية» («*المؤلفات الكاملة*» I. پلیياد 1989 ص1310). الفائدة التي لا تزال الحرفة الأدبية تقدمها لأشخاص متواضعي الأصل (مثل الكتاب البروليتاريين)، وتأثيرات النجاح الأدبي المتمثلة بالجوائز أو المكافآت الاجتماعية (دعوات، معارض، ولائم مثلاً) تثبت أن هذه الرهانات لا تزال قائمة.

سرعان ما وعى الكتاب أهمية الستراتيجيات الأدبية. تسمح قراءة المقدمات، والبيانات، والنقد، والصحافة المتخصصة، تسمح بمتابعة مواقفهم في هذا المجال. وهكذا، ففي سنة 1912، نشر ف. ديڤوار كتابه «*مدخل إلى دراسة الاستراتيجية الأدبية*» حيث يصف بطريقة ساخرة مجمل الأساليب النموذجية التي يلجأ إليها الكاتب في بحثه عن الاعتراف، متوجهاً نحو المجلات، والجماعات، والأنواع الأدبية. تأخذ السوسيولوجيا الأدبية، وبخاصة عبر نظرية الحقل، تأخذ هذه المعطيات بعين الاعتبار.

غير أن اعتبار النتاج الفني يساهم بشكل أو بآخر في رسم «مخطط مهنة» هو تبسيط مبالغ فيه. من هنا وجوب التمييز بين ستراتيجية موضوعية (التي يمارسها بعض الأدباء والناشرين) والستراتيجية الذاتية. لا تفترض فكرة الاستراتيجية وعياً كاملاً أو

حساباً دقيقاً للخيارات المتبعة، بل على العكس، إنها تشتمل دائماً على قسم لا واع. مفهوم المظهر الخارجي مثلاً يسمح بالتفكير بملاءمة الخيارات اللاواعية مع الإمكانات المتاحة. تلك المتعلقة بما هو مشترك بين الجماعة، تجليات لصورة الأديب في طرق الكتابة، تتجسد في نص. تعبر المفردات الأدبية عن هذه الرهانات: *Capatatio benevolentiae* الخطابة، و«هدف نيل الإعجاب والتأثير» في الشعرية الكلاسيكية مثلاً، يقولان صراحة إن الكتابة تتبنى ستراتيجية جذب (المرسل إليهم)، أمر إذا ما تحقق يجلب الشهرة، وأحياناً المال. الأسلوب هو خيار، كما هو صورة من الذات، وهو في جميع الحالات، طبع مشترك يشتمل على العلاقة مع الآخر، القارىء «الأخ والشبيه». لا تمنع إيديولوجية غياب المنفعة التي تميز الفن للفن الرغبة بجذب القارىء، ولا الحصول على المكاسب الرمزية أو المادية. وهكذا فإن دراسة الستراتيجية الأدبية تشكل روابط وثيقة بين التاريخ وعلم اجتماع عالم الكتّاب، وتحليل أنماط الكتابة.

Bourdieu P., *Les règles de l'art*, Paris, Fayard, 1992. -Sapiro G., *La guerre des écrivaints*, Paris, Fayard, 1999. -Viala A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

پول آرون

راجع: الكاتب؛ روح الشعب؛ الأدب؛ الشعرية؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ سوسيولوجيا الأدب.

الاستشراق — ORIENTALISME

تطلق هذه الكلمة على العروضات التي انتشرت في حكايا استشرقت أو جاءت في إطار شرقي. لكن مجال هذا الاستشراق هو أقرب إلى أن يكون محصوراً، من الناحية الجغرافية، بحوض المتوسط والشرق الأوسط، منه بعامة الشرق، أي ينحصر أساساً بالإمبراطورية العثمانية القديمة، التي غطت تقريباً العالم الهيليني القديم، والإمبراطورية الرومانية في الشرق. هذه المساحات المتداخلة من وجهة نظر أوروبا الغربية لا تشكل أقل من رحمها التاريخي. وبالتالي فإن الاستشراق ينسج علاقة مع الآخر، وإن معقدة وملتبسة، ذلك لأنه من خلال دور هذه المصادر الثقافية، لا يمكن فصل العلاقة مع الآخر عن تحديد الهوية.

يرتبط الاستشراق الأدبي بتقليد الحج إلى «الأراضي المقدسة»، وبالتالي ليس من العبث رده إلى العصر الوسيط، رغم أن «المسلمين» في أناشيد البطولة لا يظهرون بصورتهم الشرقية. لكنه سرعان ما انتشر إثر ظهور كتاب ماركو بولو الذي افتتح هذا

النوع. في القرن السابع عشر، تضاعفت الحملات العلمية والتجارية إلى البلدان التي سميت بلاد «الشرق». أثارت الحروب التي جرت بين الأتراك والإمبراطوريات المسيحية الحذر والفضول في آن معاً. وهكذا ظهرت في القرن الثامن عشر، حكايا الرحلة، و«تركيات» أدبية (*«البرجوازي النبيل، سكابين»*)، ثم موسيقية وفنية، تلتها ترجمة غالان لـ *«ألف ليلة وليلة»* (1704 ـ 1717) لألف ليلة وليلة. عرف القرن الثامن عشر مساكنة بين «شرق» استيهامي (*«الرسائل الفارسية»*، 1721) و«شرق» علمي: قدمت المقالات المتعلقة بالشرق في «الموسوعة» معلومات تاريخية، وفلسفية وفلكية.

ظهر الاستشراق بالمعنى الدقيق مع الرومانطيقية. اتسع تقليد الرحلة إلى إيطاليا ليغدو «جولة كبيرة» تشمل حوض المتوسط، اليونان بخاصة، وإلى القدس. وهكذا فإن كتاب شاتوبريان، *«رحلتي من باريس إلى القدس»* (1811)، اعتبر بمثابة رحلة سياحية تصطدم فيها المسيحية باستمرار مع الوثنية. صارت «الرحلة إلى الشرق» نوعاً (لامارتين، نيرڤال، فلوبير، غوتييه، غوبينو، رينان، وباريس فيما بعد)، كما غدا التضامن مع «اليونانيين» الثائرين على الأتراك بمثابة أمر (هيغو، *«الشرقيات»* 1829). تعيق الإغترابية، كما اللون المحلي، التدفق التلقيني في هذه الحكايا وإن كانت تضفي عليها نكهة خاصة. وطوال القرن كانت لها أصداء لا تحصى في الأدب كما في الرسم (ديلاكروا).

تسبب تراكم هذه المرجعيات في وفرة التباينات بالنسبة لوجهة السير المقوننة، مما أدى إلى اضطراب في تحديد ماهية «الشرق». وهكذا جاء في *«المعجم الشامل»* للاروس (1874): «ما من شيء حدد بمنتهى السوء كما تلك المنطقة التي يطلق عليها هذا الاسم». سنة 1909، خصص لويس بيرتران لتفتيت «الشرق» الخيالي كتاباً أسماه *«السراب الشرقي»*، وأفل نجم الاستشراق إثر حرب 14 ـ 18 وانهيار الإمبراطورية التركية. حملت أعمال لويس ماردريس، الذي أعاد ترجمة *«ألف ليلة وليلة»* (1899 ـ 1904)، وأعمال لويس ماسينيون المتعلقة ببلاد فارس بدءاً من 1922، حملت راية الاستحضارات الأدبية، كما أن بيار بينوا (*«الأتلانتيد»* 1920) مدين للاستشراق بالعديد من قرائه. ابتعد الشرق عن الكتاب ليصير موضع اهتمام فقهاء اللغة، المترجمين والباحثين. استثمر الخطاب التنقيبي أرضاً استوطنتها الذاتية طوال قرون.

رأى إدوارد سعيد أن «الشرق» كما صوره «الغرب» هو خيال أكثر مما هو واقع، إنه عملياً تصور استعماري. يبدو الشرق مكاناً استيهامياً بامتياز: سياسي باستحضاره

صورة «الطاغية» الشرقي، ايروتيكي منذ كريبيون. وهنا لا بد لنا من التمييز بين الاستشراق كما هو في أدب الرحلات، المحرك الأساس للخيالي الشرقي منذ القرن التاسع عشر، حيث تغتني الموصوفات الواردة فيها على الأقل، بالمشاهدات، إن لم يكن بالتفهم، وبين استخدام المراجع الشرقية كوسيلة مريحة للإغترابية والخيالات. وهناك أيضاً تباين في النظرة إلى «الشرق» المسيحي و«الشرق» المسلم. بقي علينا أن نذكر، أن الرحلة إلى الشرق، في الأدب الفرنسي، شكلت في الواقع، بحثاً عن الذات أكثر مما شكلت فرصة لاكتشاف الآخر.

Berchet J.-C., *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX s.*, Paris, Laffont (Bouquins), 1985. -Hentsch T., *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Minuit, 1988. -Martino P., *L'Orient dans la littérature française au XVII et au XVIII s.*, Paris, Hachette, 1906. -Moussa S., *La relation orientale*, Paris, Klincksieck, 1995. -Saïd E., *L'orientalisme*, Paris, Le Seuil, 1980.

صوفي باش

راجع: علم الأثريات؛ المجلوبية؛ الرحلة.

الاستشهاد (التمثل، القول المتمثل به) CITATION

الاستشهاد هو ما يستعيره نص مكتوب من خطاب آخر. على المستوى الشكلي غالباً ما يتم إبراز الاستشهاد بعلامات لغوية أو طباعية، وقد يكون ضمنياً وغير ملحوظ. يمتاز في كلتا الحالتين بوظيفته الإرجاعية: ترتبط دلالته بالتذكير بالنص الأصلي.

في الموروث البياني للعصور القديمة، من أرسطو إلى كينتيليين، يعتبر الاستشهاد تزييناً للخطاب ومصدراً لسلطته. في العصر الوسيط، غدا مع أوريجين شكلاً من الأشكال المميزة للشرح. الكتاب المقدّس، ثم «آباء الكنيسة»، ومن أبيلار إلى القديس توما، شكّل عدد من الكتاب القدامى (أرسطو خصوصاً) الخزان الذي ينهل منه كل خطاب لدعم ما يذهب إليه. امتلاك الاستشهادات يؤدي إلى امتلاك الخطاب. هيأ التعليم لهذه الضرورة الأساسية للاهوت والحقوق: الواحد كما الآخر حاول تبني الحالات المادية الخاضعة لها حرفياً بموجب النصوص التي تشكّل القانون. أفاد العلم أيضاً من هذه الاستعارات الحرفية. ولكن ومنذ القرن الرابع عشر قام الخلق الأدبي، مع بترارك خصوصاً، بتنظير تحويل التراث وحدد شروطاً جمالية أكثر فردية. شكلت «النهضة» أول شرخ بالإفادة الحرفية من القول المتمثّل به. بات الاستشهاد إشكالية، نوقش معناه، صارت دلالته موضع مساءلة. احتلت أشكاله

الحكمية (جوامع الكلم، الحكم، الأمثال) والشعارية منزلة مرموقة في المناظرات اللاهوتية والسياسية (ايراسم). في موازاة ذلك، عرفت الأشكال اللعبية للاستشهاد نجاحاً كبيراً: التضمينات المعروفة منذ العصور القديمة أزهرت في اللاتينية كما في الفرنسية، والمحاكاة الساخرة أو الأحاجي اغتذت من أدب النصوص التي حورتها.

في المرحلة الكلاسيكية وقفت جمالية الإنسان الراقي في وجه بيان الاستشهادات المفرطة. جعل موليير من هذه الأخيرة علامة مميزة لأطبائه ومتحذلقيه. في معرض دعوته إلى «الحس السليم» بدل بيرو المعايير في «*المقارنة بين القدماء والمحدثين*» (1688 ـ 1697): تكمن قيمة النص من الآن فصاعداً في الطبعية التي يظهرها أكثر مما تكمن في قيمته المعرفية، المواعظ والاستشهادات صارت تعتبر عبئاً على الأسلوب. قدرتها على قول الصحيح باتت موضع شك ذلك لأنها لا تستند على العقل. وهكذا حل الاستشهاد في موقع متدن، موقع المروي، ليتقدّم عليه التقليد الخلاّق.

ومع ذلك فإن الاستشهاد، كما التقليد، لا يمكن أن يغيب عن الخلق الأدبي. صار واحداً من علامات التناص. شكّل قسماً من المادة الأدبية. تنوعه غير محدود. يشمل الشفاهي وغير الشفاهي (كالملصقة التي صنعها بريتون في الدليل السنوي PTT)، والمراجع المقروءة إلى حد ما، وشكّل إذ ذاك، شأنه في ذلك شأن شتى أشكال إعادة الكتابة، دعوة إلى «مكتبة» مرسل إليه مهمته فك ألغاز أصله؛ ضاعف الطليعيون خصوصاً «الأجسام الغريبة» التي رصعوا بها نصوصهم. كما حافظ الاستشهاد أيضاً على دوره باعتباره دليلاً وسلطة في النصوص العلمية والقانونية.

ميّز أ. كومبانيون بين «الاستشهاد» و«عمل الاستشهاد». أحدهما متعايش مع التراث الأدبي منذ العصور القديمة. وبالتالي؛ فلا تاريخ له بالمعنى الدقيق للكلمة. يتحقق الآخر كما رأينا وفق أنماط متعددة وفي نصوص مختلفة. يكشف عن رهانات اجتماعية (علاقة مع السلطة مثلاً) أو يحدد حالات أدبية (المحاكاة الساخرة مثلاً)، أو يترجم انبثاق مراجع مشتركة لحضارة ما: مونتيني باستشهاداته اللاتينية ولو تلميحاً، يستطيع الاعتماد على الإرجاعات التي يمثلها قراؤه؛ جويس، إليوت أو بيريك يبذرون معظم استشهاداتهم على المفازات الملتوية لتبحّرهم الذي لا يشاركهم فيه جميع القرّاء.

بقي أن نشير إلى أن الاستشهاد ليس متروكاً لمجرد متعة الأدباء. إنه محكوم بقوانين حقوق الأديب، وحدود استخدامه هي السرقة الأدبية. ولا يزال يشكّل من

جهة ثانية إحدى العلامات المميزة «للإنسان الراقي» وللخطاب المدرسي: تشهد على ذلك المعاجم التي تتنافس على السوق المعاصر (*«معجم الاستشهادات»* لمؤلفه ب. ديبريه 1959، إلى *«معجم الاستشهادات الفرنسية»* لمؤلفه ب. اوستير 1979، على سبيل المثال).

Compagnon A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979. - Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982. - Meyer H., *The Poetics of Quotation in the European Novel*, trad. Th. Y. Ziolkowski, Princeton University Press, 1968 (éd. or. allemande, 1961). - Weisgerber J., "Propos sur la citation, sa forme et ses fonctions dans la littérature contemporaine", in *Écritures à Maurice-Jean Lefebve*, A. Mingelgrün, A. Nysenholc (éd.), Bruxelles, Éditions de l'ULB, 1983, 281-293.

پول أرون

راجع: المؤلف؛ الإلصاق؛ الشعار؛ الأشكال المختصرة والحكمية؛ الفكرة العامة؛ الانتحال (السرقة الأدبية)؛ إعادة الكتابة، الصياغة الثانية؛ التوقيع.

الاستقلالية AUTONOMIE

تم تحديدها ونشرها بوساطة الأعمال المتعلقة بعلم اجتماع الحقول يشكل مفهوم الاستقلالية اتجاهاً عاماً لتطور فئات اجتماعية تنشط في موضوع محدد وتصبح قادرة على إدارة هذا الموضوع وفق قوانين وأسباب خاصة بها.

تزداد الاستقلالية الاجتماعية للأدب عندما يظهر الكتاب سلوكاً متحرراً من القرارات المباشرة للفضاء الاجتماعي ويعيدون ترجمة العوائق الخارجية في العبارات وفق رهانات دائرة نشاطهم. شأنه في ذلك شأن سائر الحقول، الحقل الأدبي ليس مستقلاً بالطبيعة: إنه يتجه إلى استقلالية تنتج عن الاعتراف الاجتماعي بالسلطة الخاصة بالأدباء وبالدور الممنوح لهم لفهم العالم والتأثير عليه.

على المستوى النظري تغطي الاستقلالية قناعات متنوعة وأحياناً متناقضة.

إنها أولاً إحدى «وقائع الحياة الاجتماعية»، ناتجة عن وضعية الحقل الأدبي في سياقها الكامل. تشير هذه الأخيرة، كما بيّن «بورديو» إلى فتح فضاء من الممارسات والمكاسب المفردة يسمح لعدد من الناشطين ببذل أبرز جهودهم لاستخلاص نتائج حيوية. يمكن فهم عملية تكريس الكاتب باعتبارها مزجاً بين واقعين كانا لا يزالان منفصلين: عمل خاص على اللغة المشتركة الذي يفترض تقنيات وأهليات مشهودة، وتشكيل مجموعة اجتماعية من المختصين بهذا العمل. هذه الواقعة المجتمعية تعيش باعتبارها انتماء موحد الهوية، وطنياً في الغالب. بيّن كل من سانت ـ جاك (*«التاريخ*

الأدبي»، ص241) وبشكل أكثر منهجية ب. كازانوفا، أن هذا العامل يحدد الحقل المركزي الفرنسي كما الآداب المحيطة به.

الاستقلالية هي أيضاً «خطاب» مشترك لبعض الفاعلين في الحقل. يستعيد هذا الخطاب بشكل أساسي ما اعتبر الأهم في القرن التاسع عشر أي أن الفن غاية لا غاية له، أو بتعبير أفضل الفن للفن. عاود الظهور بانتظام ليؤسس تضامناً مهنياً بين الأدباء في مواجهة تدخلات الضوابط الاجتماعية الملحة (الممنوعات الدينية، تأثيرات الرقابة، التدابير القانونية).

الاستقلالية هي أخيراً «حقيقة جمالية» مكونة للفن الشفهي في علاقاته مع الواقع ومع سائر الفنون.

ضمن هذا التصور الثلاثي لا تميز عملية الاستقلالية مرحلة متقدمة من اتساع دائرة حقل بقدر ما تميز مرحلة ثبات آني لعدد من المؤثرات والصراعات والسلطة. لاحظ «ڤيالا» أن بزوغ حقل يتوقف على فئتين من العوامل تتراكم مؤثراتهما: «البنى الخاصة بالفضاء الأدبي وموقعه من سائر الحقول الاجتماعية» *«التاريخ الأدبي»* ص 95). وواقع الحال أن تاريخ الحقل الأدبي لا يفسر ديناميته الداخلية وحسب وإنما أيضاً بالسياق الذي يتكون ضمنه. تتوقف أوقات الاستقلالية الفعلية للحقل إذن على إمكانية الكاتب في البقاء بمنأى عن رعاية الأدب أو البعد عن السلطة بقدر ما تتوقف على إيمانه بنشاطه، الأدب، المتغلب من هذه القيود.

يمكن تحديد جميعة هذه الأوقات بالنسبة للعالم الفرنكوفوني بعدة مراحل كشف عنها البحث المعاصر بوضوح. في القرن السادس عشر وضعت «لابلياد» بوضوح قواعد الفضاء الأدبي الوطني الفرنسي. تطور هذا الحقل بعد ذلك انطلاقاً من حركة تأسيسية حوالى سنة 1630 حركة *«ولادة الكاتب»* التي ازدادت رسوخاً مع انتشار الأكاديميات ثم بدأت بالتفكك حوالى 1750 تحت تأثير المنازعات الفلسفية. حوالى سنة 1830 بدأت مرحلة التكريس، مرحلة *«تكريس الكاتب»* التي بدأت بالرواج اعتباراً من سنة 1850 مع بدء الانشقاق بين الحقول الضيقة والموسعة. اعتبر ب. بورديو أن الاتجاه إلى الاستقلالية في المجال الأدبي الفرنسي فرض نفسه في فرنسا لدى احتراف مهنة الكتابة من قبل عدد من الكتاب الفرنسيين، وأنها تشكلت في منتصف القرن التاسع عشر كردة فعل على الأدب الصناعي ذي الاستهلاك الواسع والذي سيطر عليه دوماس الأب، سولييه، وسو، وعلى فضاء أدب الفن للفن الذي يهتم أولاً وقبل كل شيء بالغمز من قناة سائر الأدباء، وعلى فلوبير وبودلير

والبارناسيين. مع نهاية القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين، الحركة الاستقلالية الهوياتية للحقول، في بلجيكا أولاً، في كندا ثم في سويسرا، ثم في المستعمرات الفرنسية القديمة في أفريقيا وفي الأنتيل أعادت طرح مسألة أسس الحقل الفرنسي المركزي في علاقاته الملتبسة مع تلك الخاصة بالفرنكوفونية.

BÉNICHOU P., *Le sacre de l'écrivain,* Paris, Corti, 1973. -BOURDIEU P., *Les régles de l'art,* Paris, Le Seuil, 1992. -CASANOVA P. *La république des lettres,* Paris, Le Seuil, 1999. -Coll.: *L'autonomisation de la littérature.* C. Mosan et D. Saint-Jacques (éd.), *Études littéraires, 1987, n°20.*

بول آرون

راجع: الفن للفن؛ المركز والمحيط؛ الحقل الأدبي؛ الأدب.

الأسطورة، الخرافة — MYTHE

يرجع أصل هذه الكلمة إلى اللفظة اليونانية (mythos) التي تعني «حكاية» أو «خرافة»، بل وأكثر من ذلك «كلام»: وبالتالي فإن الأسطورة هي «حكاية خرافية *تروى*». هذه الحكايا التي اتخذت شكل تقليد، تقدم غالباً بطريقة رمزية تفسيراً لما يستعصي على التفسير. بالمعنى الضيق، ينظر المختصون إلى الأسطورة باعتبارها حكاية ترد إلى حالة عالم سابق للحالة الراهنة وتهدف إلى تعليل نظام الأشياء: الأسطورة بهذا المعنى حكاية البدايات. وبالمعنى الأكثر تداولاً إنها كل حكاية تقوم على معتقدات خرافية وتضوء على سمة أساسية من المسلكيات البشرية.

الأساطير موجودة في جميع الثقافات. سنكتفي هنا بالطبع بما يتعلق بالغرب. المصدر الأسطوري الأساسي هو الثقافة اليونانية، وفي الصميم منها *«نسب الآلهة»* لهيزيود الذي يبين السلالات والصراع بين الآلهة، ومن خلال هذا يقدم تفسيرات للعالم. غالباً ما اتخذ الأدب اليوناني، والتراجيديا بخاصة، أبطالاً من عالم الأساطير: «أتريدات» حرب طروادة، هيراكليس، تيزيه، أوديب... كما أن الفلسفة لم تأنف من اللجوء إلى الأسطورة للتمثل بها: من هنا أسطورة الكهف عند أفلاطون. جرى استعادة الأساطير اليونانية في روما على نطاق واسع. خصص لها أوفيد كتابه *«تحولات»* ورجعت *«إنيادة»* فيرجيل إلى أسطورة طروادة. كما اخترع الأدب الروماني أساطيره أو أقلم أساطير شرقية: وهكذا فإن *«الحمار الذهبي»* لأبيليه كانت سبباً في شيوع أسطورة «بسيشيه». كما عرض الموروث اليهودي ـ المسيحي هو الآخر مجموعة من الحكايا التي قدمت على أنها حقيقية، والتي كان بعضها شبيهاً بالأساطير

التي ذكرها أوفيد (الطوفان مثلاً). اقتبس العصر الوسيط الأوروبي أساطير العصور القديمة (وهكذا استعيدت أسطورة طروادة في *«حكاية طروادة»*، أو أسطورة پيرام وتيسبيه)، ولكنه أفسح في المجال أمام مصادر أخرى: مثل الحكايا السلتية التي أسست لحلقة روايات «الطاولة المستديرة» لكريتيان دي تروا. ومنذ ذلك الحين بدأ المزج بين الأساطير ذات الأصول الوثنية والأساطير المسيحية: وهكذا امتزج الموروث اللاتيني والأساطير السلتية في أسطورة تريستان المرتبطة بموروث *«التحولات»* من قبل ماري دي فرانس في *«راهب زهر العسل»*، وحكايا «الطاولة المستديرة» التي تفيد من جهة من الجنية مورغان، والساحر ميرلين والسيف الخارق اكسكاليبير، ومن جهة ثانية من أسطورة «الغرال» وهكذا فإن العالم الذي يتم تصويره ملحمي ومليء «بالعجائب» المسيحية.

في الحداثة الأولى (ما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر)، وعلى الرغم من النمو المضطرد للعقلانية، فإن الأساطير قدمت شخصيات العديد من المؤلفات المسرحية (كورناي *«مديه»*، راسين *«فيدر»*، موليير *«امفيتريون»*...) ونماذج لتمجيد «العظماء» (نظر إلى هنري الرابع على أنه «هرقل الغاليين»)، وإن اتخذ هذا الأمر مظهر التضخيم الأسطوري لشخصيات تاريخية (اتخذ الإسكندر الكبير صورة رمزية للويس الرابع عشر). غدا النزوع نحو الأسطورة شكلاً من أشكال الإثبات: كان لويس الرابع عشر يرقص في باليهات البلاط متقمصاً شخصية أپولون، كما أن صورة «الملك ـ الشمس» هي بناء أسطوري للدعاية. كما اتخذ مجريين جديدين: الاستخدام الهزلي للأساطير الذي يعتبر رابليه أحد كبار رموزه، والذي نجده أيضاً في كتاب أسوسي (1653) *«أوفيد الرائق المزاج»* أو في كتاب سكارون (1648 ـ 53) *«فيرجيل متنكراً»*، وفي الجهة المقابلة ـ أو في الجهة الموازنة ـ التفكر في تأويل الأساطير الذي يعتبر كتاب بيكون (1609) *«حكمة القدماء»* من دون شك المثل الأبرز. ولا بد هنا من الإشارة إلى أن هذه المرحلة شهدت انطلاقة أهم أسطوريتين حديثتين: أسطورة دون جوان التي ظهرت في إسبانيا (انطلاقاً من تصور خيالي قديم لتمثال ميتيس إضافة إلى مادة اجتماعية ومسيحية حديثة) وأسطورة فاوست في ألمانيا (وريث تقليد النفس المباعة إلى الشيطان والخيمياء). في حالات أخرى، نجد أنفسنا إزاء عملية تحديث لعناصر قديمة تبلغ درجة من القوة بحيث تغطي الأسطورة التي تنسجها وتحجب الأساس القديم: عرفت *«روميو وجولييت»* شهرة لم تعد تحظى بمثلها «پيرام

وتيسبيه». أدت الرغبة في تأليف ملاحم قومية التي عاشتها تلك المرحلة إلى إضفاء صفات أسطورية على شخصيات تاريخية (جان دارك مثلاً). في نفس الوقت، وفي عصر التنوير، ساعد انطلاق الرحلات على تأمين مصادر جديدة مجلوبة: أثارت *«ألف ليلة وليلة»* التي ترجمها غالان (1704 ـ 1712) الفضول إزاء الأساطير الشرقية. بيد أن الموروث الكلاسيكي استمر قوياً، وفي نهاية القرن الثامن عشر، فإن النيوكلاسيكية وبخاصة بصيغتها «الثورية» شهدت على حضور الأساطير القديمة، واستخدامها للتعبير عن رهانات الحاضر باقتباسها أو بإعادة اختراعها عند الحاجة (مثلاً استخدام القبعة كرمز للجمهورية). شهدت مرحلة إعادة الملكية لحظة ثانية حيث تداخلت الأساطير القديمة مع أساطير أخرى جرمانية الآفاق بخاصة. الأسطورة حاضرة في الخيال الروائي (بلزاك، *«جلد الحزن»* 1831) كما في الشعر الملحمي (مع المصنف الواسع *«أسطورة القرون»* لهيغو 1859 ـ 1883). هذا وقد تلقى الأدباء من مختلف الاتجاهات، الأساطير الناشئة عن التاريخ الحديث وعملوا على تغذيتها، وبخاصة أسطورة نابوليون. تجديد حيوية الأساطير أيضاً في طريقة تصور الفاعلية الأدبية سواء بصورة «الرائد» عند هيغو، أو سواء ـ كناقد ـ بوساطة «الايراتو» الملهمة (ڤيرلين *«مدخل القصائد الزحلية»* 1866). لم توقف الفلسفة الوضعية هذا التفتح (على كل حال هي نفسها تقوم على تصور ثلاثة «أعمار» للبشرية)، وقامت تحريات جديدة بإدخال الميتولوجيات الشعبية المخزونة إلى الأدب. (وهكذا فإن ج. صاند ضمت إلى *«مستنقع الشيطان»* 1846 الأساطير البريشونية عن الزواج التي جمعتها أثناء إعداد روايتها). حتى الطبيعيون، استهواهم الأسطوري، في نهاية القرن عندما شغف المنحدرون والرمزيون به أيضاً. في نفس الوقت، ظهر تأثير قومي لألمانيا مع فاغنر ورباعيته في «الأوبرا» «*Niebelungen*»، ونيتشه الذي بعد أن قدم قراءة «أسطورية» لـ *«ولادة التراجيديا»* (1872)، مع زرادشت وأسطورة «العودة الأزلية» أعاد من جديد استخدام الأسطورة في الفلسفة. أدى ظهور التحليل النفسي في تخوم القرن العشرين إلى استثمار جديد للأساطير: فالانتروبولوجية الفرويدوية لم تعبر عن نفسها بواسطة الأساطير وحسب، ولكنها بنت نفسها بواسطتها أيضاً، أسطورة أوديب بخاصة. وبشكل أعم، تعززت كل أشكال العلاقة مع الأسطورة.

طوال القرن العشرين، لم تتوقف استخداماتها الساخرة في نهج جاري *«الفوذكري»* (1902) أو كينو *«الأزهار الزرقاء»* (1965). اجتاحت الصور الأسطورية

الثقافة ذات الاستهلاك الواسع، باستعادة النماذج القديمة، تم اقتباس مغامرات عويلس في الخيال العلمي مثلاً أو «المشاميل» في السينما) أو في إقامة نماذج من الألعاب («كتب أنت بطلها» ألعاب معلوماتية) أو في صنع نماذج جديدة. كما شرعها الأدب سواء عن طريق استعادة النماذج القديمة الكبيرة (*«انتيغون»* مثلاً أو *«الأرتيدات»*، في *«الذباب»*، 1943 لسارتر، إلخ.) أو الحديثة (دون جوان...) أو إعادة الحيوية للنماذج القومية لغايات سياسية (جان دارك، من پيغي إلى كلوديل) لجأت إليها الفلسفة باعتبارها وسيلة لتحليل عبث العالم الحديث (كامو، *«أسطورة سيزيف»* 1942). الأنتروبولوجيا، وجزئياً السيميائية البنيوية، أرست تحرياتها على تحليل الأساطير (ليفي شتراوس، پروپ). وأخيراً، فإن شكلاً أدبياً لتقصي العالم الحاضر يجد مصدر الكتابة الأخلاقية في تحليل *«ميتولوجيات»* اليومي المألوف (ر. بارت 1953). وفي نفس الوقت فإن النقد الأدبي والبحثية الأنتروبولوجية تجعل الأسطورة ميداناً لدراسة مميزة (الإلياذة، د. دي روجيمون) وللنقد الأسطوري.

حاضرة في جميع الثقافات، وفي كل الفنون، تشكل الأسطورة ظاهرة عالمية. وعلى مستوى واسع ـ الموروث الغربي هنا ـ من الممكن ملاحظة ثوابت، وبالتالي اعتبار الأساطير أساساً لمعتقدات وتصورات منبثقة عن أنتروبولوجيا ثقافية. كما تشكل الأساطير واحداً من الخزانات الأكثر أهمية للمعنى في الأدب: بالاستناد إلى هذه المخططات العميقة لم تتوقف عمليات إعادة القراءة، والتحوير، وإعادة القولبة. يسهل اعتبارها أنها تشكل التعبير عن المعتقدات العالمية، تنويعات رفيعة للثقافات والأوضاع التاريخية، بحيث تغدو المؤلفات بمثابة «إلباسات» متنوعة، أو استثمارات، وفق متطلبات اللحظة الراهنة. لكن ليس باستطاعتنا التعامل مع الأساطير على أنها معان وحسب، ولا على أنها مجرد بنى يتم إحياؤها كيفما اتفق: يفرض علينا تاريخها تحليل تنوعاتها، إضافة إلى ابتداعها. فالأساطير قد تخضع لتحولات تصل إلى حد تغيير دلالتها: فعلى سبيل المثال هناك تقليد معين يصور لنا فيدر على أنها امرأة متشهية، أكولة ومذنبة، فيما يجعل منها راسين «مذنبة رغماً عنها» وهو بالتالي يغير «صورة» الشخصية لدى الناس. ومن جهة ثانية تتشكل أساطير جديدة: وهكذا فإن تصورات الحب في العصور القديمة اليونانية، لا تفترض طرح التساؤلات نفسها المطروحة في «الغرب» الحديث، ويستجيب اختراع أسطورة دون جوان مع الاضطرابات المصاحبة للحوامل الجديدة للزواج، وللدور النامي المؤدي إلى الحب ـ الشهوة. يدعونا التماثل القائم بين أساطير المعتقدات المختلفة والإنتاج المتجدد باستمرار لأساطير جديدة إلى النظر إلى الأساطير باعتبارها تساؤلات أولى، وإلى

إعادة استغلالها من قبل الخلق الأدبي بمثابة تصورات ضرورية لحالة كل ثقافة في مواجهة هذه التساؤلات. وهكذا نحن إزاء دورين متلازمين لما هو أدبي: صون وإبقاء معتقدات ونماذج تصور معين، وتجديد وخلق تصورات جديدة. وهكذا فإن الأساطير بحكم كونها أهدافاً، لا للتكرار فحسب ـ الذي لا يفسد معناها بشكل أساسي عن طريق التنويعات وإعادة كتابتها ـ وإنما لاختراعها وتجديدها، لتقوم بدور الريادة، وشق طريق للمعرفة: أسطورة الكهف لدى أفلاطون تشكل ارتياداً عن طريق الخيالي لما يصعب ارتياده بوساطة التحليل العقلي، وفي العصر الحديث، تشكل «*أساطير*» بارت إدراكاً بواسطة الكلمات لما يتعذر الوصول إليه بواسطة التحريات والإحصاءات الميدانية لعالم الاجتماع.

وأخيراً، فإن التاريخ غني «بأساطير الأدب». لقد قام أروفيه بتصوير الشعر على أنه أسطورة صامدة في تصورات الأدب باعتباره إلهاماً قادماً من العالم الآخر، ومواجهة من الإنسان للموت. غير أن أسطورة پروميتيه/ پروميثيوس التي تجعل من الشاعر «سارقاً للنار» بهدف تحرير البشر، بإقدامه على تضحية خاصة، ليست أقل حضوراً. أسطورة برج بابل هي الأخرى، واحدة من أكثر الأساطير إلحاحاً: تقسيم البشرية إلى جماعات، وبالتالي إلى ثقافات وآداب، ولغات مختلفة، يصور هنا، على أنه وفي آن معاً، دليل على استحالة اتصال حقيقي شامل ـ وبالتالي بلوغ العالمية ـ، كما يؤشر على نقص كل لغة ـ وبالتالي بلوغ الحقيقة. هذا النوع من الأساطير، يعبر عن بطولة العملية الأدبية كعملية معرفية (پروميثيوس) وعن خيبتها التي لا مفر منها (أورفيه، بابل).

Albouy P., *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, A. Colin, 1968. -Brunel P., *Le mythe d'Électre*, Paris, A. Colin [1971], 1995; *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1988. -Caillois R., *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972. -Trousson R., *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éd. de l'U. de Bruxelles, 1981. -Coll.: *Le mythe en littérature* (textes réunis par Y. Chevrel et Y. Dumoulier), Paris, PUF, 2000.

إريك بورداس

راجع: الإناسة؛ العصور القديمة؛ الكلاسيكية؛ الثقافة؛ الملحمة؛ الخيالي والخيال؛ الإلهام؛ النقد الأسطوري؛ التحليل النفسي؛ البنيوية.

الأسطورة (سيرة قديس، الإختلاق الأسطوري) LÉGENDE

كلمة أصلها اللفظة اللاتينية «*Legenda*» أي «ما يصلح للقراءة» أو «ما يجب أن يقرأ»، كانت تعني في الأصل حكايا القديسين التي كانت تقرأ في الأديرة بهدف التهذيب.

وبما أن هذه القصص كانت تشتمل على معجزات وأفعال خارقة فقد أطلقت لفظة «أساطير» من قبيل التوسع على حكايا متنوعة غالباً ما تكون ذات موضوعات قديمة تقدم لنا أحداثاً عجيبة على أنها وقائع تاريخية.

الحكايا الأولى التي تناولت حياة القديسين وظهرت في العصر الوسيط (باللاتينية) قدمت لنا على أنها «*Legenda*»، حكايا ينبغي قراءتها لتشكل نماذج تقتدى في هذا العالم. تم جمع هذه السير فيما بعد في مجموعات أشهرها «*Legenda aurea*» (كتبه جاك دي ڤوراجين قبل سنة 1264) الذي عرف انتشاراً واسعاً باللاتينية، ثم بالفرنسية، واستمر مقروءاً حتى عصر النهضة. الهيكلية النموذجية لهذه القصص التي نراها ماثلة على زجاجيات الكنائس غالباً ما تشتمل على مرحلة صبا قليلة التدين، تليها مرحلة التمسك بأهداب الدين، ثم الاستشهاد المسبوق أو المتبوع بالقيام بالعجائب. هناك حكايا صدرت عن هذا النمط من السير امتزجت مع الفولكلور، وعلى شاكلة أناشيد بشكل خاص (نذكر مثلاً «*أسطورة القديس نيقولا*»)، وحكايا انتشرت شفهياً قبل أن تجمع وتنشر في القرن التاسع عشر. بعد التاريخ الديني الذي عرف في القرنين السابع عشر والثامن عشر والذي تطوع للتمييز بين الوقائع المنسوبة حقيقة للقديسين وتلك التي أضافها الخيال الشعبي، أفاد الخلق الأدبي الدنيوي من الأسطورة في القرن التاسع عشر، جعل منها هيغو نوعاً شعرياً قصصياً: حكى في «*أسطورة القرون*» أحداث التاريخ العالمي التي رآها الأهم. مطبوعاً على شاكلة عدة كراريس ما بين 1859 ـ 1883 يمزج هذا الديوان ما بين حكايا مستمدة من الكتاب المقدس (مقطع «*حواء ويسوع*») مروراً بتاريخ «العصر الوسيط» وصولاً إلى «الثورة» والمرحلة النابوليونية، لينتهي بنظرة مستقبلية («*القرن العشرين*» و«*خارج الزمن*»). تندرج هذه الحكاية في السجل الملحمي وتحول وقائع مشهودة إلى استحضارات أسطورية وتخيلات موروثة أو ابتكرها الشاعر نفسه. فلوبير هو الآخر قدم لنا في «*ثلاث حكايا*» (1877) طريقة قصص أدبية للأسطورة وإنما نثراً هذه المرة وفي سجل أكثر مأساوية: «*أسطورة القديس «جوليان الأوسبيتاليه*» تستحضر ضمناً نموذج الزجاجية والـ «*Legenda aurea*»، ولكن يمكن النظر إلى مجموع «*الثلاث حكايا*» باعتبارها كتابة «للأسطورة» (توراتية مع «*هيروديا*س»، وحديثة مع «*قلب بسيط*»)، كما يساهم مؤلف آخر من نتاج فلوبير «*إغواء القديس انطوان*» (1874) في نفس التوجه، مستمراً في إخلاصه لمثال «الفن للفن» فإن فلوبير لا يقدم أي مغزى تهذيبي صريح

لنصوصه هذه. وواقع الحال أن التأمل التاريخي في سير القديسين، إعادة التملك الأدبي وعمل الفولكلوريين، للحكايا والأساطير، ساهم في حركة، وإن بطيئة، تعمل على نزع صفة القداسة عن الأسطورة وتجريدها من صدقيتها والتي تتجسد آخر مراحلها بالانتشار الواسع لمجلدات «حكايا وأساطير» الصادرة عن كبريات دور النشر (هاشيت، ناتان) والموجهة إلى جمهور بغالبيته من الأطفال.

داخل مجمل الحكايا التراثية يحتفظ نوع الأسطورة اليوم من أصوله الوسيطة بعلاقة خاصة مع ما هو حقيقي: الأسطورة ليست حكاية تتميز بفنتازيا ما هو خارق (حكايا الجن)، ولكن يفترض أن تقدم حوادث حقيقية تم تزويقها وغدت غير قابلة للتحقيق. وقع ذلك فإن فكرة التزويق هذه تعني بالضبط أنها لم تعد قابلة للتصديق: يبدو الإيمان بالأساطير في أيامنا هذه خاصية جمهور ساذج، شعبي أو طفولي، فيما لم يكن الأمر كذلك فيما مضى، ذلك أن ما نعتبره اليوم أساطير مقروءة أو متداولة، كان يحظى في السابق قبولاً عاماً لدى الجميع، عامة ومثقفين.

اغتذى تملك أدباء القرن التاسع عشر للأسطورة من متخيل الجمهور الشعبي في أزمنة السذاجة: يبدو هيغو كاتباً يرجع النوع إلى مصادره الأولى، فيما يجعل منه فلوبير مادة لممارسة كتابة أدبية محكمة. كما أن الغاية التهذيبية للأسطورة واضحة عند هيغو، فيما هي غائبة عند فلوبير. كما أننا لا نجدها أيضاً في المجموعات الحديثة من «حكايا وأساطير»: سيطرت فكرة الخيالي، وتعتبر الأسطورة اليوم حكاية عجيبة ومسلية. لكن هذا لا يمنع أن الحكايا الأسطورية جديرة بالدراسة من وجهة نظر تكون وانتشار الخرافات والمعتقدات. تكمن قوتها وأهميتها في إثارتها للمتخيل أكثر مما تكمن في الدروس التي تقدمها. تساهم الأسطورة في بناء التصورات الجماعية لأرضية ثقافية، التي يبدو أنها لم تعد تحظى بجدية كافية بعد العصر الوسيط ولكنها مع ذلك لا تزال تحفر عميقاً في اللاوعي الجماعي.

Boureau A., *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, Le Cerf, 1984. -Certeau M. de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975. -Delehaye H., *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1927. -Jolles A., *Formes simples*, Paris, Le Seuil, 1972. -Vauchez A., *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Age*, Paris, Albin Michel, 1999.

إيزابيل لودوار

راجع: الحكاية؛ الملحمة؛ الخيال؛ القداسة؛ التوضيح؛ الأدب الوسيط؛ المدهش الخرافة؛ الدين؛ الإحتمال.

الأسلوب (الإنشاء، الطريقة، النمط، الطراز...) STYLE

تعبر هذه اللفظة عن مفهوم قديم دقيق وضروري. يشتمل مصدرها «Style»/ القليم (الذي كان يستخدم للكتّابة على ألواح صغيرة من الشمع) على «Style» المتضمنة فكرة «الدمغة» ولكن «دمغة» ماذا؟ انطلاقاً من هذا، تم في الواقع ظهور تحديدين. التحديد الحديث الشائع، وهو الذي استعاده ر. بارت على سبيل المثال في *«الدرجة صفر للكتابة»*، 1953)، حيث جعل من الأسلوب سمة الفرد الذي يكتب، طريقته الشخصية. هناك تحديد آخر، وهو أيضاً حساس يرى الأسلوب، بخلاف ذلك، سمة الهيكليات الأساسية المشتركة، لدى فئة أو مجموعة في مدونات، في نوع.

المعنى الأكثر تقليدية يلحق فكرة الأسلوب بعلم البيان، مما يشكل بالطبع حالة قوية، دقيقة، وإن محدودة. يرتبط الأسلوب عندها بمسألة المستويات، التي لا تنفصل بدورها عن قضية الأنواع. منذ العصور القديمة، تم تصنيف مستويات التعبير، التي هي مستويات للغة حددت عن طريق انتقاء معين للألفاظ وطرائق التعبير. اتخذ هذا التصنيف شكلاً ثلاثياً: متساهل ـ وسط ـ رفيع. تم تفريع هذا المجموع إلى فئات أخرى مشابهة ومتنوعة: شعبي ـ متساهل ـ رديء ـ متواضع ـ مألوف ـ بسيط ـ وسط (بين بين) ـ رفيع ـ رائع. استمرت هذه الحوامل ثابتة في تاريخ الآداب، إلى القرن الثامن عشر على الأقل. في موازاة ذلك، تكونت سلسلة أخرى غير متطابقة مع الأولى (اللهم إلا إذا استثنينا صفة البسيط) لا تؤشر إلى تراتبية مستويات، بقدر ما تشكل مخزوناً للطرائق: الآسياني ـ الأتيكي ـ الروديني ـ البسيط ـ الموجز (المقتضب) ـ الرفيع ـ المزخرف ـ الجزل ـ الفخم. نحن هنا إذن إزاء «أنواع» من الأساليب المنطلقة من حد أدنى من «البساطة»، بيد أن تمييزها بتعابير موضوعاتية، وبخاصة معالجتها المختلفة للصور، تقود كل واحد منها إلى تفضيل طريقة معينة، وبالتالي إلى انتشار يقل أو يكثر.

يصدر عن هاتين المنظومتين انعطافتي فكرة الأسلوب. يرى بعض الأصوليين البيانيين، أن مستويات وأنواع الأسلوب هذه، رغم غموض ألفاظها، هي على شيء من الحياد إزاء أية ممارسة لفظية. إن دور التفكير البياني في الأسلوب، كان في الواقع يقدم أساساً على وصف الوسائل، وإنجاز شكل من أشكال الخطاب الاجتماعي الذي يمكن التلفظ به في أية مناسبة، والملائم لأي نموذج أو فئة من

الجمهور. نحن هنا إزاء تصور للأسلوب غاية في الإحاطة لجميع مكونات الخطاب، من معاني الموضوعات، وصولاً إلى التوجه البرهاني، والبراغماتية، مروراً بالإفادة من جميع مكونات اللغة. غير أن هذه الحيادية البيانية في الظاهر مشدودة في الواقع إلى تطور آخر مختلف بذلك الرباط المعقود في الأصل مع الأنواع الأدبية ـ من الأفضل لنا على كل حال، ومن دون شك، التحدث عن الشعرية، بمعنى الفنون الشعرية كما عند بوالو (1674): لتلك الممارسة النوعية من مثل المدح أو المأساة من المناسب استخدام ذلك النوع (أو ذلك المستوى) من الأسلوب. هذا المفهوم الذي سيطر في الغرب مدة تقرب من أربع وعشرين قرناً، وبخاصة في فرنسا، غالباً ما أضفى على الأدبي مسحة تزيينية، على شيء من الكآبة.

في ظل هذا الأفق المزدوج، نمت ضرورة تكيفية مزدوجة. التكيف مع الجمهور: نتوجه (نخاطب، نكتب) صوب أحدهم، صوب بعضهن، إلى وسط معين، ونجعل أسلوبنا ملائماً للمخاطبين. ومن جهة أخرى هناك التكيف مع المادة التي نعالج: هذا التكيف سمة تعريفية للأسلوب، فحتى عند معجميي القرن السابع عشر، كلمة «أسلوب» تعني في أهم ما تعنيه «شيفرة» إما وفق المستويات (عادي، وسط، رفيع) وإما وفق الطرائق (مزخرف، أتيكي، إلخ). لم تكن الميزة الفردية تشكل شيئاً، اللهم سوى التكيف الملائم مع الموضوع والجمهور.

تم اكتشاف شكل آخر لفهم الأسلوب بعد قرن من الزمن مع المثالية الألمانية. يرى هذا التيار الفكري الذي أطلقه الأخوة شليجيل، أن الأسلوب هو المنبىء الشكلي في الممارسة الكتابية لأي كان، هو المنبئ عن القالب الخلاق الملازم له. يتجلى هذا النوع من المصدر العميق بآثار لفظية فريدة، كاشفة عن طبيعة خاصة، أنها تشكل نوعاً من التوقيع الشخصي، بل وأكثر من ذلك: ميزة تعبر عن جوهر الأديب وكل ما فيه. تصور كهذا، يجعل من الأسلوب، ليس مجرد «كسوة»، وإنما العنصر الأساس في التأويل. كما يفسر التوجه الأبسط والأكثر منهجية في آن معاً لدراسات الأسلوب باعتباره فحصاً لنفسيات الأدباء. ولكن، وإذا كان هذا النهج، يثمن التحقيقات المتعلقة بالطبيعة الفردية أو الشخصية، لنا أن نتساءل لماذا لا تعمم لتحليل فضاءات الإبداع الجماعية أو التجليات الشفاهية، مما يسمح بدراسة أساليب مرحلة ما، أو أساليب فئات أو جماعات ما، أساليب هذا الشكل الاجتماعي أو ذاك، أو حتى أساليب الحياة. انصرف التقليد النقدي والأكاديمي الفرنسي تقريباً، وحتى أواسط القرن العشرين إلى عمل هو أقرب إلى العنونة ومال إلى اختصار الأسلوب

«بشكل العبارة»: اختيار اللفظ وتنظيمه واللعب بالصور (وهذا قليل). مركزاً، بشكل شبه دائم، على دراسات أساليب الأفراد، عز عليه أن يفكر بالأساليب الجماعية. كما ميز الأساليب الأدبية بشكل خاص. وأخيراً، استخدم واستغل نظرية الأسلوب باعتباره «فارق». يجري تبيان الأسلوب من خلال تصور يراه فارقاً، ولكن بالنسبة لأية إحصائية، عن أي استخدام، لأية حالة، في أية لغة،؟ كما أن هذا النمط من الدراسات، يهتم في الغالب بالأسلوب الأدبي، مما يحيل إلى قضية الأدبية. تغيرت القضية مع ظهور الأسلوبية كمذهب مستقل، يتناول بشكل أكثر شمولاً قضايا الأسلوب. هناك أيضاً، في الاتجاه المعاكس تحليلات قوية التوجه نحو ما هو فردي، تحدث ر. بارت عن مفهوم «الكتابة»، مميزاً اللغة، معطى عاماً، الأسلوب، عملاً فردياً، والكتابة، تقنيناً جماعياً لطرائق القول. هدف قلب التوجه هذا إلى إدراك دينامية، تبين صوتاً فريداً محبوكاً في النسيج النّصي. ولكن هذه المقولة التي لم تحظ أبداً بتطور مفهومي قوي، يبدو أنها أيضاً تقدم الكتابي، وبشكل أكثر حصراً، ما يسمى الأدبي. ومهما يكن من أمر، فإننا لا نعرف لماذا لا يزال الأسلوب محصوراً بهذا الشكل، كما لو أن الأسلوب بالضرورة، مرادف للأدبية، حتى وإن كان في المقابل، لا بد من وجود خاصية أسلوبية فيما هو أدبي.

نستنتج من تاريخ الممارسات أن معاني «أسلوب» قد تغيرت، وأنه من المناسب أولاً أن نأخذ بعين الاعتبار دلالات اللفظة بحسب المرحلة، لا أن نسقط المعنى الغالب حالياً، على الماضي. كما تثبت أن الأسلوب هو عنصر أساسي في القيمة الأدبية التي تمنح للمؤلفات، ومع ذلك فإن هذا المفهوم مستمر خارج النطاق الأدبي. وبالتالي فمن الضروري الخروج من عملية المراوحة داخل المآزق أدبي/ لا أدبي، مكتوب/ شفاهي، فردي/ جماعي، التي طالما ألقت بثقلها على التفكير بالأسلوب. في الحالة الراهنة للبحث، يبدو ملائماً أن نعتبر أنه ليس هناك من أسلوب قائم بحد ذاته (ليس هناك من كلمة شعرية أو غير شعرية بذاتها، كما أن استعارة ليست بحد ذاتها مؤشراً على أدبية نص...) وإنما هو نتيجة لمزيج من التركيبات اللغوية: إنها تولد تأثيرات من التفاعل والتلقي التدريجين والمتغيرين بحسب الظروف ووفقاً للأوساط، على نسق يندرج من الأكثر رمزية إلى الأقل رمزية، من الأكثر توقعاً إلى الأقل توقعاً، من الأكثر نفعية والأكثر إخبارية ودلالة إلى الأقل إخبارية ودلالة، من الأكثر تعدية إلى الأكثر نفاذاً في الجسدينفسي. الأسلوب هو إذن أقرب ما يكون إلى تجمع قيمي للتلقي. مفهوم كهذا، بخلاف الآخرين، قابل للاتساع: تشكل الوقائع

اللغوية لأي فئة انتمت (من الفونيم وصولاً إلى المعنى) مجموعات من المتغيرات والثوابت مرتبطة بحالات، هي نفسها متغيرة، للملفوظات المناسبة. بالاستناد إلى نقاط الترابط القائمة ضمن هذه المجموعة الاتصالية يمكننا تحديد مدى فرادة، ونوعية ونمطية وفنونية النصوص. يمكن تعميم هذه العملية على اللغات المختلفة عن الشفاهية. وهكذا يبدو الأسلوب بمثابة اختيار، لا أنه طبيعة.

Cahné P. & Molinié G. (éd.) *Qu'est-ce que le style?*, Paris, PUF. 1994. -Combe D., *La pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991. -Granger G. G., *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Odile Jacob, 1988. -Molinié G., *Élements du stylistique française*, Paris, PUF, 1997; Essais de sémiostylistique, PUF, Paris, 1998.

جورج مولينييه

راجع: الكتابة؛ الأنواع الأدبية؛ الهيرمينوطيقيا؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الأدبية؛ الأصالة؛ الشعرية؛ السجلات؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الأسلوبية؛ القيم.

الأسلوبية STYLISTIQUE

يميز الفرنسيون بين الأسلوبية «بصيغة المذكر Le stylistique» التي تعني قضايا ومفاهيم الأسلوب وبين الأسلوبية (بصيغة المؤنث «La Stylistique»» والتي يمكن تحديدها بأنها مذهب جامعي أسسه ك. بالي سنة 1905. كما يمكن تحديدها بالعبارة التالية: الأسلوبية ممارسة. هذا الجزم الأساس هو في الواقع أطروحة نابعة من الحذر. بالطبع يمكننا القول، إن الأسلوبية هي أيضاً مذهب ونظرية تتناول قضايا الأسلوب. ومن الملائم أيضاً التعرف إلى الأسلوبية بمعنييها، المفاهيم المتعلقة بالأسلوب، وأن نرى انطلاقاً من ذلك أن هناك، كما كان الحال من قبل، أن هناك أسلوبيات.

عرفت الأسلوبية تحولات عديدة عبر القرن المنصرم. شكلت جدة وحداثة في الدراسات الأدبية. كما فقدت شيئاً من منزلتها مع انطلاقة علوم اللغة التي استولت على قسم من موضوعاتها. شكلت في فرنسا مستودعاً لتمارين الإعداد لتعليم الآداب. أفادت في النصف الثاني من القرن من تقهقر الألسنية وتصفيتها، لتعود ثانية بحلة جديدة، لتأخذ مكانها في إطار إعادة التموضع المعاصرة للعلوم الإنسانية. فرضت هذه التغيرات طرح العديد من الأسئلة.

تتناول أول مجموعة من هذه الأسئلة مسألة الروابط ما بين الأسلوبية والنقد الأدبي: الأسلوبية إذ ذاك هي مذهب ثانوي. تساهم بالفيلولوجيا لتعيين النصوص

عندما تطرح هذه العملية أية إشكاليات. كما تهدف أيضاً إلى تعيين السمة الخاصة لطريقة كتابة فردية ومبتكرة: أسلوب الأديب. وهكذا فإنها تلامس قيماً أدبية جوهرية: تقوم أصالة كاتب ما أولاً وقبل كل شيء من خلال الشكل، والطريقة، وبكلمة واحدة: الأسلوب. وهكذا فإن هذا الميدان الواسع، هو مملكة دراسات الأسلوب، التي يمثلها خير تمثيل «*دراسات في الأسلوب*» (الطبعة الفرنسية 1970) للكاتب ليو سبيتزر. إذا كانت بعض هذه الدراسات تصل أحياناً إلى حد الحدس بالملامح الأساسية لكاتب ما، فإنها أحياناً أخرى تحصر موضوع التحليل باختيار المفردات وطريقة تركيبها، كما بالتوقف عند بعض نماذج الصور. المضمر النظري لمثل هذه الممارسات، يقوم على أن هناك قرابة خاصة جداً بين الأسلوبية والأدب. موقف نادراً ما تم تبصره، كما أنه ليس مؤكداً ولا أمراً مسلّماً به.

يبدو من المناسب، ربما بسبب تلك التعارضات النظرية الممكنة، تناول تمدد الأسلوبية إلى مجال آخر، أكثر قدماً، هو مملكة علم البيان. وهكذا نوسع تحليل مكونات لمجمل آليات التركيب والتأليف، المعاني، الفعل، هيكليات التعليل: هذا ضخم (وقديم جداً: غير أن التقدم يقوم أحياناً باستعادة الموروث بطريقة جديدة). ولكن في نفس الوقت، نزيح أو نقلب العلاقة مع الأدبي، لنجعلها ضمن تاريخ أوسع، وندمجها في مجمل أنواع الخطاب.

هذه الرؤية المزدوجة، التي ترسم منهج عمل كبير جداً، لا تكفي لرسم معلم العملية الأسلوبية اليوم. والواقع أن صلة مع علوم اللغة فرضت نفسها. رأى بعضهم، ومنذ الشكلانية الروسية، أن الأسلوبية تشكل قسماً، لا من الدراسات الأدبية، وإنما من علوم اللغة. وواقع الحال، أن علوم اللغة تفرد للأسلوبية مخزناً من الأدوات والمناهج. وهكذا، ولنبقى في العلاقات الأكثر حساسية، تتناول ألسنية التلفظ، المعتمدة لسنة بنفينيست، ما يتعلق بالمنظومات التي تطرح مسائل «من المتكلم، مع من، عن ماذا، بأية أشكال وأنماط»، وكذلك المقاربات التي تحدد، في العمق كما على السطح، مختلف أنواع التلفظ، بحيث نستنتج، أنها جميعاً، أياً يكن مظهرها، هي خطاب. تشكل ألسنية أفعال الكلام، البراغماتية، تشكل مجالاً آخر أساسياً للبحث الأسلوبي نتيجة الاهتمام الموجه نحو الممارسات الشفاهية اللامحدودة، ويلحق بهذا ذلك القسم من الدراسات التحادثية، وبشكل أوسع تلك التي تتناول التفاعلات اللغوية. ومهما يكن من أمر، فإن ما جاء به ما سموه تحليل الخطاب، كان كبيراً جداً، وبخاصة من وجهة النظر السوسيو ألسنية وخاصة فيما يتعلق بفك

رموز المضمرات النوعية والإيديولوجية في جميع أنماط الخطاب ـ إلى حد أمكن معه القول إن الأسلوبية بالمعنى الضيق للكلمة هي فرع من تحليل الخطاب (وهذا أيضاً هو المعنى الذي لا يقل حصراً، كما دقة، للألسنية النصية). من جهة ثانية، تم استحضار مختلف طرق علم الألفاظ: تحليل التركيبات والعناصر، تحليل دلالي ـ لفظي تحليل كمي وتعاقبي (مما يفسح في المجال أمام التوصل إلى نتائج رائعة عن البنية المغلقة والمستثمرة إلى الحد الأقصى). وأخيراً، إن العلامية هي أكثر من ساهم في صناعة أسلوبية فعالة وحديثة: علامية سردية، منبثقة عن دراسة بنيوية للحكايا، نظريات الوصف، شعرية أنواع النصوص وأنماطها.

يمكن إدراك الأسلوبية إذن، مع مجمل التصورات هذه، من وجهة نظر قولية ضخمة. كما يمكن إدراكها من وجهة نظر قولية صغيرة، من خلال دراسة مكونات أكثر بساطة: المواد الصوتية والخطية، الألفاظ، وقضايا السجل والمستوى (اللغة) بالترابط مع منظومات الدلالات الإضافية المصاحبة للمعنى حتى وإن تجاوزت هذه المكون اللفظي، مجمل منظومة التميز، التنظيم العباراتي، الصور. وفيما وراء ذلك، يمكن للأسلوبية أيضاً أن تغدو تأويلية، وذلك بالقدر الذي تتجاوز فيه المكونات وفي كل لغة، والتي يسميها ل. هجيلمسليف، شكل المضمون وجوهره، تتجاوز كبريات الستراتيجيات النوعية (من مثل البرهنة أو المأساة، ولكنها، تتضمن في التركيب الأكثر مادية للغة في حال الفعل، السمة الدلالية ـ الإيديولوجية بالذات.

من بين المذاهب الأكثر غنى للأسلوبية اليوم، نشير إلى الأسلوبية المتسلسلة، التي تدرس القضايا اللغوية، بصرف النظر عن طبيعتها ومستواها، بشكل تقيم فيه سلاسل وسلاسل من الوقائع اللغوية، لتسهيل احتساب مدى تمثيليتها ودلالتها. هناك أيضاً الأسلوبية الفاعلية، التي يجعلها الخطاب موضوعاً للأسلوبية، أياً يكن شكله تسبر اغوار تفريعات مستويات التلفظ والتلقي لكل نتاج لفظي مع كل الوقائع المحتملة للعلاقات «المائلة» (غير المنسجمة مع المستويات والمستويات الفرعية) والتشوش الفاعلي، مما يأخذ بعين الاعتبار مدى الانطباع بالعمق التلفظي للخطابات النصية المتنوعة. أسلوبية الأسلبة، التي تحاول نسبياً، في بعض أنواع الخطاب، إقامة علاقات بين وقائع لغوية تنتمي لأنماط متنوعة (تركيبية مثلاً أو حتى موضوعاتية) وفق ترابطات متتالية في منظومات من المتغيرات/ الثوابت هذا الترابطات المترابطة ـ الأسلبات ـ محددة بتركيبات مجردة من الأساليب. برنامج كهذا يمكن تحديده بأنه علم دلالة أسلوبية «*Sémiostylistique*». يهتم هذا الأخير «بالمجموعات الاتصالية»

التي تنظر إلى الممارسات القولية وفق نظم مختلفة، يسمى أحدها في «الغرب» بإسم نظام الفن. وهكذا نحن إزاء درجات من التأدبية التي يتولى مهمة تقويمها، يمكن القيام بذلك بين فنون وفنون، التداخل ـ الدلالي (ما يمكن تحويله فعلاً من فن إلى فن آخر يمكن ملاحظته مادياً) أو النقل ـ الدلالي (كيف يمكن لهذا التأثير، أو ذلك الأسلوب، الإفادة منه في فنون ذات مواد أولية مغايرة). وهكذا نجد الأسلوبية تتجه نحو التحاليل الاجتماعية.

Frédéric M., *La stylistique française en mutation?* Bruxelles, Arllf, 1997. - Fromilhague C. & Sancier-Chateau A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod. 1996. - Genette G., *Fiction et diction*. Paris, Le Seuil, 1991. -Herschberg Pierrot A., *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993. -Klinkenberg J.-M., *Le sens rhétorique*. Toronto-Bruxelles, GRAF- Les Éperonniers, 1990.

جورج مولينييه

راجع: الخطاب؛ الصورة؛ (التصوير)؛ اللغة؛ الأصالة؛ العلامية؛ الأسلوب.

الإسم المُستعار (أو المُنتحل) PSEUDONYME

توقيع مغاير لاسم الشهرة الحقيقي، وظيفته الأولى إخفاء الهوية المدنية لكاتب معين بدرجة تزيد أو تنقص، حتى قد يصل الأمر لطمس الاسم الحقيقي (موليير، ستاندال، لوترياmون). ظرفياً أو دائماً، اختياراً أو اضطراراً، يتخذ الاسم المستعار أشكالاً متنوعة، من الأكثر بساطة (جناس تصحيفي، اسم منحوت، كاتب مفترض) إلى أكثرها تعقيداً (مثل ما يعادل معنى اسم ما في لغة أخرى، أو أن الاسم المستعار سبق له أن وجد فعلاً، أو ورد في سيرة، أو في كتاب مميز من كتب الأديب).

يرجع استخدام الاسم المستعار، ومن دون شك، إلى اللاتين، رغم أن المؤرخين، يفضلون إرجاع بداياته إلى مرحلة ظهور المطبعة، وبالتالي يطابقون استخدامه مع تثبيت الكلمات في المعاجم حوالى نهاية القرن السابع عشر (من الذي يحمل «اسماً مزوراً» فيريتيير). ومهما يكن من أمر، يبدو أن اختيار اسم مستعار، هي ممارسة قديمة شائعة، إذا سلمنا باستخدامها من قبل العلماء والرواة في القرن السادس عشر، الذين كانوا يلجأون إلى اللاتينية أو اليونانية للخلاص من اسم لا يستسيغون وقعه على الأذن، أو أولئك الذين لجأوا إلى الأسماء المستعارة خلال الأزمات الدينية باعتبارها وسيلة لتحويل الأنظار، التحدي والاستفزاز، أو طلباً للسلامة. هذا ما فعله ڤولتير، باستخدامه ما يقرب من مئتي اسم مستعار، لحماية نفسه من الرقابة والقمع، ليوقع نتاجاً على قدر كبير من السخرية. وهكذا شاع التوقيع

باسم مستعار عند الأدباء المحدثين، ورغم أن الأمر لم يكن موضع ترحيب دائماً، بل قرنه البعض مع النفاق والجبن، إلا أنه وجد من يتسامح إزاءه، بل وحتى يتبناه. منذ القرن السابع عشر، وضع بييه كتاباً أسماه «الأدباء المتنكرون» (1677). فيما بعد، عرفت معاجم باربييه (1806 ـ 1809) وكيرار (1845 ـ 1853) وليه كور (1960) فيما يتعلق ببلجيكا، وإثر أعمال ألمانية مشابهة، عرَّفت هذه المعاجم بهويات ما يزيد على عشرة آلاف أديب كانوا مجهولي الهوية، أو يحملون أسماء مستعارة والذين اختاروا التمييز بين «الأنا» الاجتماعية والأنا الأدبية. لا يزال اللجوء إلى هذا الأمر شائعاً، خاصة عندما يسعى أديب معين إلى إخفاء نتاجه من الأدب الواسع الانتشار (جاك لوران، سيسيل سانت ـ لوران).

أسباب اللجوء إلى استخدام الأسماء المستعارة متعددة، وتتغير بحسب العصور والقوانين الاجتماعية والأخلاقية والأدبية النافذة. وهكذا نجد أسماء مستعارة وظيفية أو معيشية، من مثل تلك التي سمي بها أدباء وجدوا أنفسهم مدعوين، إثر الثورة الصحافية في القرن التاسع عشر إلى تسخير أقلامهم لأنواع كتابية شتى. هناك أيضاً أسماء مستعارة بيانية أو مرتبطة بمناسبة ما، تشير إلى موقف إيديولوجي مسبق لنص معين، مع الإبقاء على السمعة والمصداقية المرتبطة باسم ومستوى والدور المدني لكاتبه. كما قد تستخدم أسماء مستعارة بهدف الوقاية أو بدافع اللياقة، للتخلص من الرقابة، أو عندما تتعرض الممارسة الأدبية لأعراف مهيمنة (جمالية، أخلاقية، نوعية، لغوية، إلخ). يسمح الاسم المستعار عندها للكاتب بالتخلص من العقوبات الشرعية، أو المؤسساتية، أو حتى بإخفاء الملامح، بتصنيف النتاج في خانة الممارسة غير الشرعية (مثل «حكاية أو» لبولين ريياج) أو بربطه مع جماعة منتقصة أدبياً (غالباً ما تكون هذه هي الحال مع النساء الكاتبات: أورور ديبين، وماري داغول اللتين صارتا جورج صاند ودانيال ستيرن). وأحياناً قد يكون لعبياً، كما قد يكون محاكاة ساخرة أو وقاحة، بالنسبة لكاتب يريد التلاعب بقيم المؤسسة الأدبية نفسها، بطرحه التساؤل حول الحظوة المقترنة بصورة الكاتب وتوقيعه (مثل رومين كاسيو، الذي فاز مرتين بجائزة غونكور تحت الاسمين المستعارين رومين غاري وإميل أجار). لا يكون أبداً مجانياً، يساهم الاسم المستعار بالدلالة على الكتاب (العلاقة بين الاسم والنص مما يتطلب دراسة أسماء الأعلام) وصولاً إلى تبيان الرهان والدافع الأساس (كما هو الحال مع «بيسويا» الذي ضاعف من استخدام الهويات لتوقيع نتاج متعدد الأشكال والطروحات والأساليب). هناك أخيراً أسماء تختار في الكتابة كما في العروضات

بسبب جرسها (غييوم دي كوستروويتزكي صار أبولينير) أو بسبب الانطباع الذي تخلفه (مثل سان ـ جون بيرس أو سان ـ بول رو).

يكشف اللجوء إلى الاسم المستعار، الممارسة الوثيقة الصلة بدرجة الاعتراف الممنوحة لوضعية الكاتب بالذات، يكشف عن مدى التوتر القائم بين الممارسات الأدبية والأوضاع الاجتماعية.

Genette G., «Le nom d'auteur», *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p.38-53.- Jeandillou J.-E., *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Paris, Minuit, 1994. -Laugaa M., *La pensée du pseudonyme*, Paris, PUF, 1990. -Coll.: *Le nom*, n° spécial de *Corps écrit*, Paris, PUF, 1983.

آني كانتين

راجع: الغفلية؛ المؤلف؛ الرقابة؛ الخداع؛ الملكية الأدبية؛ التوقيع.

آسيا الجنوبية ـ الشرقية ASIE DU SUD-EST

تشكل فيتنام ولاوس وكمبوديا جزيرة فرنكوفونية في آسيا الجنوبية ـ الشرقية. اللغات الرسمية لهذه البلدان التي تنتمي إلى الأراضي القديمة للهند الصينية الفرنسية (1887 ـ 1954) هي الفيتنامية، اللاووسية والكمبودية. قل عدد الكتّاب الفرنكوفونيين في هذه البلدان بعد استقلالها. مؤلفاتهم التي طالما اهتمت بمناوئة الاستعمار، صارت اليوم في الأعم الأغلب مفرطة في وجدانيتها، أنسية غالباً. يسكنها بشكل أساسي هاجس تسهيل الحوار بين «الشرق» و«الغرب».

أدخل «اليسوعيون» الذين حلوا في جنوب ـ شرق آسيا منذ القرن السابع عشر نظام كتابة للغة الفيتنامية بالحرف اللاتيني (le quôc ngu). الاستعمار الفرنسي الذي انطلق في عهود «الامبراطورية الثانية» عمل على نشر هذا النظام مشجعاً على قيام الدراسات الفيتنامية في فرنسا، ثم، في نهاية القرن التاسع عشر وفي النصف الأول من القرن العشرين، على ظهور أدب هندوصيني مكتوب باللغة الفرنسية.

فيتنام هي البلد الأكثر سكاناً وأعطت أدباً فرنكوفونياً أغزر من نتاج جارتيها. بدأ هذا الأدب مع فام كينه *«أبحاث فرانكوأناميتية»* (1913)، الأول من بين سلسلة طويلة من الأدباء الذين انكبوا على مسألة الحوار بين «الشرق» و«الغرب». نذكر منهم فام ڤان كي *«المنتصر»* (1954 1961). الحركة الأدبية *«تي ليك ـ فان داون»*: *«النهوض بقواه الذاتية»* (1932 ـ 1942)، التي قادها أدباء يرغبون بالقطع مع شكلية الأدب الكلاسيكي وأخلاقيته والذين سرعان ما أدخلوا تحديثاً في الموضوعات وفي

الأسلوب متأثرين بالأدب الفرنسي. بزغ أدب جديد: روايات نثرية، قصص، مقالات وأبحاث. بموازاة هذه الحركة كانت هناك مدرسة *تو موا* (*«الشعر الجديد»*) التي قامت بتحديدات مشابهة في الشعر. ومنذ العام 1945 انشغل الأدب بمعركة الاستقلال وصار وطنياً: ما إن حصل الاستقلال حتى ذوى هذا الاتجاه. كان علينا الانتظار حتى ظهور دواموا (*«التجديد»*)، إثر سقوط النظام الاشتراكي لتبعث فيه الحياة من جديد: عام 1987 في «مؤتمر الأدباء» أعلن نغويين ڤان لينه السكرتير العام للحزب الشيوعي أنه يجب «قول الحقيقة دون مواربة». في أيامنا هذه هناك ما يقرب من مئة من الكتاب الفيتناميين المعروفين يكتبون وينشرون. من بينهم فام تهي هاو *«رسولة البلور»* (1991) نغويين هِي تيب *«جنرال متقاعد»* (1990) وهو يعتبر أكبر كاتب فيتنامي حالياً ودونغ تي هونغ *«الجنات العمياء»*، جائزة فيمينا للخارج 1991).

الكتابات اللاووسية في اللغة الفرنسية هي في معظمها من نتاج المستشرقين الفرنسيين نذكر منهم لويس فينو. ساهمت كتاباتهم في التعرف إلى أدب لاووس القديم. نذكر شارل روشيه الذي ساهم في ثلاثينيات القرن الماضي في نشر مسرح لاووسي جديد. خلال الحرب نحا النتاج القليل المكتوب بالفرنسية منحى نضالياً. ولا يزال كذلك حتى الآن.

نجد في كمبوديا أدباً علمياً وفيراً في اللغة الفرنسية يتناول حضارة الخمير، كتب القسم الأكبر منه المستشرقون الفرنسيون. من بين الكتاب الكمبوديين المعروفين نذكر الأمير أرينو ايكانتور وماكهالي فال *«محظية السنوات العشر»* 1940) الذي يصور في نتاجه المناقشات الحضارية المتعلقة بالمواجهة بين «الشرق» و«الغرب».

احتل الأدب المكتوب باللغة الفرنسية بعض المنزلة في جنوب ـ شرق آسيا، ولكن عدد المتكلمين الذين يستخدمون اللغة الفرنسية لغة يومية يقل الآن عن 2% من عدد السكان. قدوم العديد من اللاجئين إلى فرنسا أدى إلى ظهور أدب شاهد (كيم ليفيڤر) وإلى التماس هوية مما قاد إلى حيوية جديدة. جذبت القمة الفرنكوفونية السابعة التي عقدت في هانوي في تشرين الثاني سنة 1997 الانتباه إلى شبه الجزيرة الهندوصينية. وربما تكون قد ساعدت على إيجاد إضافة للفرنسة. هل ينتج عنها ظهور بعض المؤلفات الأدبية؟ أمر مشكوك فيه. قليلة هي المؤلفات المنشورة محلياً والتي يشتريها سياح عابرون. وعن طريق السينما المترجمة إلى الفيتنامية والكمبودية يستقبل هذان البلدان بعض الإشعاع العالمي.

De Koninck R., *L'Asie du Sud-Est*, Paris, Masson, 1994. -Ngoc H., *Equisses pour un por-*

trait de la culture vietnamienne, Hanoi, Éditions Thê Gioi, 1996. -Wang N., *L'Asie orientale du milieu du XIX^e siècle. à nos jours,* Paris, A. Colin, 1993. -Coll.: *Asie et Francophonie,* Actes de la XIII^e session du Haut Conseil de la Francophonie, 23-25 avril 1997, t. 1 et 2, Paris, 1997.

ميشال تيتو، آن ماري بوسك

راجع: الأدب الاستعماري؛ الالتزام؛ فرانكوفونية؛ ما بعد الاستعمار.

الإشراقية ILLUMINISME

ظهرت هذه اللفظة في نهاية القرن الثامن عشر لتدل على مذهب فلسفي وديني في آن يقول بأفضلية المعرفة الداخلية لله على كل معرفة عقلية أو ممارسة لطقس رسمي. الإشراقية هي ثيوصوفية لأنها تنظر إلى العالم باعتباره كوناً من الرموز والقوى غير المنظورة التي وحده الإنسان المتصل بالخالق يستطيع رؤيتها وفك مغاليقها.

جذور الإشراقية ضاربة في الموروث الغنوصي والتأويلي للعصور القديمة، وفي الإخفائية (السحر، الخيمياء...)، وفي النظريات المناقضة للتطلعات العقلانية للاهوتيين (من مثل جواشان دي فلور في القرن الثاني عشر). أفادت من نجاحات كبار المتصوفين المسيحيين بل والمسلمين أيضاً: تأثرت صقلية وإسبانيا بالتصوف والزهد الإسلامي القائم على التأمل الخاص. استعملت هذه اللفظة في القرن السادس عشر في إسبانيا *(Los alumbrados)* لتسمية معتنقي توفيقية تقدم تأويلاً طمأنينياً للكثلكة، وتطلب اسكات العقل للتمكن من الإصغاء إلى الله. أدينوا بالهرطقة، عادوا إلى الظهور سنة 1623. الزهاد الألمان، مستوحين المعلم ايكهارت (توفي 1328) ضاعفوا من ندواتهم وحلقاتهم المبتدعة من مثل أخوية «الصليب ـ الوردي» في بداية القرن السابع عشر. في فرنسا، عملت الرؤى والتجليات والانخطافات على تشجيع التوفيقيين من مثل مدام غويون (مؤلفة Moyen Court de faire oraison en 1684) للتبشير بمبدأ الحب الصافي.

غالباً ما ارتبطت أسماء كبار الإشراقيين في القرن الثامن عشر بتاريخ الماسونية، وقد أقام هؤلاء ثيوصوفية تستوحي الموروثات الهرمسية. اطلعوا على باراكليس الذي درس في بداية القرن السادس عشر الروابط القائمة ما بين الكون والإنسان (العالم الأكبر/ العالم الأصغر)، كما استلهموا أيضاً فكر جاكوب بوهم (1575 ـ 1624). سويدنبرغ انطلق هو الآخر في رحلة البحث عن المراسلات ما بين الأرض والسماء. مشاهير ممثلي الإشراقية في فرنسا هم مارتينيس دي باسكالي واضع طقس *(élus coëns)* (الكهنة المختارون)، جان ـ بابتيست ويلبرموز صانع الحرير الليوني، ولويس

كلود دي سانت مارتن مؤلف «*رجل الرغبة*» (1790). استعاد سانت ـ مارتن الملقب «الفيلسوف المجهول» بشكل خاص أسطورة العصر الذهبي ومرحلة الانحطاط في المجتمع. على الإنسان الخاطي التكفير عن ذنوبه ليحصل على عقلية جديدة أكثر نقاوة. غالباً ما يتوصل إلى ذلك بوساطة ممارسة الشعوذة. أثرت هذه العقيدة على بعض المفكرين من مثل جوزيف دي ميتر أو بالانش. في نفس تلك المرحلة لامس رواج الإشراقية تخوم العلوم: مارس قس سويسري هو لافاتير علم الفراسة، وجرب طبيب ألماني التنويم المغناطيسي والسحر. كان تأثير الإشراقية حاسماً عند الرومانطيقيين بعد ذلك الذين عبروا عن اهتمام بالغ بارتياد طرق اللاعقلاني. استعار بلزاك مما هو فوطبيعي، ومن الظواهر غير المألوفة إطار العديد من رواياته (*جلد الحزن* 1831، *لويس لامبير* 1832، *سيرافيتا* 1835...) حيث يصور بعين الرائي موقع الإنسان داخل هذا الكون (نظريات سويدنبرغ). نجد شغفاً مشابهاً بما هو غير مرئي لدى نودييه، ألوزيوس بيرتران، نيرفال، كما عند موباسان في مرحلة لاحقة. نظر بودلير إلى الشاعر باعتباره «فكاكاً لرموز» «المراسلات» بين العالم المحسوس والعالم الروحي. هذا الشغف بارتياد اللامرئي ظاهر عند الكتاب الرمزيين (ميترلنك) الذين حاولوا الإمساك بالقوى الغامضة المتخفية خلف الواقع. شهدنا أيضاً في نهاية القرن التاسع عشر تجدد الإخفائية (بيلادان...). استمرت هذه التأثيرات طوال مرحلة الصراع التي شهدت مواجهات فيما بعد بين العقلانيين واتباع ديانة قائمة على علاقة مباشرة بين الله والإنسان.

Bénichou P., *Le temps des prophètes, Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977. -FAIVRE A., *L'ésotérisme au XVIII^{e}s.*, Paris, Seghers, 1973. -MARX J., «Problèmes de l'illuminisme [1770-1820]», *Revue de L'Université de Bruxelles*, 1975, p.423-448. -ROOS J., *Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boehme et de Swedenborg au début du romantisme: William Blake, Novalis, Ballanche*, Strasbourg, Heitz, 1951. -Viatte A., *Les sources occultes du romantisme*, Paris, Champion [1929] 1969.

جان ـ فريدريك شوفالييه

راجع: الطبائع، المسيحية، المراسلات، الهرمسية، الصوفية، الإخفائية، التوافقية، الدين، الرمز.

الأشكال الثابتة — FORMES FIXES

الأشكال الثابتة هي أشكال شعرية مقررة مسبقاً، لها أسماؤها الخاصة وتنظم وفق قواعد دقيقة تتعلق بعدد الأبيات وترتيبها وغالباً أيضاً تعرف تكرار الأبيات والقوافي.

في عصر التروبادور شجعت مواكبة الموسيقى للشعر على انتشار بعض الأشكال الثابتة. وبعد أن استقلّ الشعر عن الموسيقى، عوض أن تتلاشى الأشكال الثابتة غدت أكثر تنوعاً وأكثر صرامة: تزداد حدة المنافسة بين الشعراء إذا انطلقت من بنية متشابهة. تخلت «لا پلياد» عن هذه الأشكال الموروثة من العصر الوسيط وتبنت أشكالاً أخرى قادمة من إيطاليا مثل السوناتا. في القرن السابع عشر ازدهرت الأشكال الثابتة في الصالونات بشكل خاص. وإذا كانت قد تراجعت في القرن التاسع عشر ـ اللهم إذا استثنينا السونيته ـ إلا أن بعض الأدباء قد سلك سبيلها: وهكذا فإن تيودور دي بانڤيل الذي ثمن جرأة هيغو في التلاعب بالبحر الإسكندري، إنجذب إلى الأشكال الثابتة الملائمة للمعالجات الإيقاعية والساخرة لموضوعات معاصرة كما في مؤلفه *«أود فينانبيليسك»/ أناشيد غريبة»* (1856 ـ 1857).

في القرن العشرين كان التخلي عن البنى المقررة مسبقاً هو الإتجاه السائد وإنصراف الشاعر إلى إبداع إيقاعاته الخاصة، أدت الممارسة الواسعة الإنتشار للشعر الحر إلى توجه يجعل من كل قصيدة مؤلفة من أبيات موزونة على وزن معروف ومقفاة وبصرف النظر عن أي اعتبار، شكلاً ثابتاً.

مقترناً دائماً بالموسيقى، يتجه «*Canso*» التروبادور إلى أن يشتمل على عدد منتظم من المقاطع. *الليه Lai* (قصيدة وصفية أو غنائية في القرون الوسطى) الغنائية هي نوع من الأغنية مع كوبليهات مكتوبة على قافيتين لإحداهما الغلبة. إنها الأغاني ذوات اللازمة المصحوبة بالموسيقى الراقصة التي أوجدت الأشكال الثابتة الأكثر رواجاً ما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر. *«الفيرليه virlai»* قريبة من «الليه» ولكنها تدخل أساليب القلب والتكرار. في *«الفيرليه القديمة»* لا تطال هذه الأساليب سوى القافية التي تكون مغلوبة في مقطع لتصبح غالبة في المقطع التالي. في *«الفيرليه الجديدة»* يتكرر البيتان الأولان منفصلين وبالتتابع في نهاية كل مقطع ونجدهما بترتيب معكوس في نهاية المقطع الأخير. رغم أن بانڤيل تسلى بكتابة *«فيرليه إلى ناشري كتبي»* فإن هذا الشكل الذي بلغ ذروة ازدهاره في القرن الخامس عشر تلاشى تماماً مع عصر النهضة.

«الأدوارية» (Rondeau) التي تقوم على قافيتين والجاهزة تماماً للغزل والنكتة متعددة الأنواع. هناك *«الأدوارية القديمة»* أو *(Rondel)* والتي تتألف من ثلاث كوبلهيات، ويشكل البيتان الأولان منها اللازمة، يأتي البيت الثاني في نهاية المقطع

الثاني والبيت الأول في نهاية المقطع الثالث. تتألف اللازمة في *«الأدوارية الجديدة»* بالعودة إلى الكلمات الأولى للبيت الأول بعد المقطعين الثاني والثالث:

a a b b a	a a b	a a b b a
1	+ 1er(s) mot de «1»	+ 1er(s) mot de «1»

في *«الأدوارية المتتابعة»* وهي شكل نادر نجد نماذج منه عند مارو ثم عند لافونتين، تعود الأبيات الأربعة التي تشكل مقطعاً كل بدوره في نهاية المقاطع الأربعة التالية، ويختم المقطع الخامس والأخير بالبيت الأول.

يتألف *«الموشح ballade»* المنظوم من أبيات ثمانية أو عشارية المقاطع من ثلاثة مقاطع متشابهة البنية تليها «*خرجة envoi*»، نصف مقطع يبدأ بنداء إلى المتلقي. اللازمة هي البيت الأخير في كل مقطع:

(a b a b b c c d c d) × 3	+ envoi : c c d c d
10	10

استخدمها كثيراً شارل دو اورليان، ڤييون، ثم مارو، وأهملتها «لابلياد»، غير أن طابعها الذي غلب عليه الحزن بشكل عام وخطابها المباشر للقارىء المتمثل بـ *«الخرجة»* راق لكثير من الشعراء في القرنين التاسع عشر والعشرين.

نوع من الموشح أكثر مهابة *«النشيد الملكي chant royal»* يتألف من خمسة مقاطع، كل مقطع من أحد عشر بيتاً انتشر غالباً على شاكلة مرموزة. هذا الشكل الذي ظهر في القرن الخامس عشر لم يستمر طويلاً ولم يعش حتى ظهور «لابلياد».

هزلية المضمون أو هجائية ساخرة في الأعم الأغلب *«الثُمانية triolet»* هي قصيدة صغيرة تتألف من ثمانية أبيات على قافيتين تتألف من مقطع واحد يتكرر في داخله البيتان الأولان:

a b a a a b a b
1 2 1 1 2

في عهد «لافروند La Fronde» كتبت «ثمانيات» ضد مازارن. سخر بانڤيل في ثمانيات ضمنها *«أناشيد غريبة»* من شخصيات معاصرة له.

في النصف الثاني من القرن السادس عشر استجلب من إيطاليا أغنية يصاحبها

رقص ريفي «الرقصة الشعبية *La villanelle*»، التي تحولت في فرنسا إلى قصيدة تتألف من ستة مقاطع على قافيتين:

a b a	a b a	a b a	a b a	a b a	a b a a
1 3	1	3	1	3	1 3

في نهاية القرن التاسع عشر أهدى موريس رولينا إلى بانفيل «*رقصة شعبية للشيطان*» مضطربة الإيقاع.

«السداسية Sextine» أكثر تعقيداً اخترعها وبدون شك التروبادور أرنو دانيال، تمت العودة إليها في القرن السادس عشر عن طريق النماذج الإيطالية، تنتهي الأبيات الستة للمقاطع الستة بنفس الكلمات الست التي يجري ترتيبها في كل مرة بطريقة مختلفة. في المقطع السابع الذي لا يتألف سوى من ثلاثة أبيات نجد هذه الكلمات الست مرتبة وفق ما كانت عليه في المقطع الأول، يحوي كل بيت كلمتين واحدة في داخله والثانية في نهايته:

abaabb	babbaa	abaabb	babbaa	abaabb	babbaa	b a b
123456	615243	615243	615243	615243	615243	12 34 56
derniers mots:	de la str. 1	de la str. 2	de la str. 3	de la str. 4	de la str. 5	de la str. 1

ريمون كينو الذي أبدى اهتماماً شديداً بهذا التركيب صاغ نظرية «الكينين» تصميم إنطلق فيه من «السداسية».

عام 1829، في ملاحظات له على «*الشرقيات*» ذكر فكتور هيغو ترجمة نثرية لقصيدة «رباعية» (Pantoum)، أغنية ماليزية الأصل، نسبت بانفيل إلى معاصرة شارل اسيلينو وضع القواعد الفرنسية «للرباعية *Pantoun* أو *Pantoum*». وهي قصيدة تتألف من مقاطع رباعية الأبيات يتحول البيت الثاني والرابع من كل مقطع إلى البيت الأول والثالث من المقطع اللاحق وهكذا دواليك. من جهة ثانية، هناك معنيان يجب متابعتهما بالتوازي، الأول في النصف الأول من كل مقطع، والثاني في النصف الثاني منه، قصيدة بودلير «*إيقاع المساء*» هي رباعية.

«*السونيته*» المأخوذة عن الشعراء الإيطاليين هي الشكل الوحيد الثابت الذي يخلو من لازمة. حدد رونسار بنية السوناتا الفرنسية الطبيعية على النحو التالي (abba, abba, ccd, ede) وفرض تعاقب القوافي المؤنثة والمذكرة. في القرن التاسع عشر أعاد بودلير اكتشاف السوناتا وفرضها كشكل مميز للتعبير الشعري الذي سوف يعتمده التيار الرمزي.

في قصائد الأشكال الثابتة عادة ما تتناغم الأبيات المتساوية الطول فيما بينها. في بداية القرن العشرين جهد بول ـ جان توليه في القيام بعكس ذلك في رباعياته وصاغ لفظة «*ضد التقفية contrerimes*».

Banville Th, de, *Petit traité de poésie française*, Paris, Charpentier, 1883; *Odes funambulesques*, Paris, Poulet-Malassis, 1857.- Grammont M., *Petit traité de versification française*, Paris, A. Colin, 1965, - Lartigue P., *L'hélice d'écrire: La Sextine*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. - Voisset G., *Histoire du genre pantoun*, Paris, L'Harmattan, 1998.

ميشال بنوا

راجع: الموشح الغنائي؛ الأغنية؛ الأغنية المأساوية؛ الشكل؛ الليه؛ الشعر؛ السوناتا؛ البيت الشعري؛ النظم.

الأشكال الموجزة والحكمية FORMES BRÈVES ET SENTENTIALES

نصوص تمتاز بإيجازها وبكونها تعلن غالباً بشكل شديد الإختصار بل وحتى بشكل غامض، حقيقة معينة (غالباً ما نجد أصلها في «الدوكسا» أو في فلسفة القدامى). هذه الإنجازات الأدبية الشديدة التنوع لا يجمع بينها سوى الشكل الموجز وقيمة الحقيقة المقبولة في كل مكان وزمان. عرفت تسميات شديدة الإختلاف بحسب العصور ووفق التقاليد الثقافية: نادرة، جوامع الكلم، أقوال مأثورة، قول سائر، قول ساخر، مثل، حكم، وقد شكلت قسماً من الأدب الشفاهي ومن الثقافة الشعبية، ولكنها أيضاً يمكن أن تصدر عن الفكر الفلسفي والأخلاقي لأديب واحد.

وافقت هذه الأشكال الموجزة أنواعاً مختلفة موغلة في القدم ترجع إلى مرحلة الأدب الشفاهي والآداب المكتوبة الأكثر قدماً. أفرد العصر الوسيط المشغوف بالأدب الأخلاقي والعبارات الموجزة منزلة مميزة للأشكال المختصرة، العديد من المخطوطات حفظت لنا أمثالاً وحكماً منسوبة إلى الحكمة الشعبية («*أمثال للمنحطين*»)، القرن الثاني عشر، على سبيل المثال). إضافة إلى حكم وأقوال مأثورة قالها الفلاسفة القدامى («*ديستيك دي كاتون*»، القرن الثالث باللاتينية، وما بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر بالأنغلو ـ نورمان وبالفرنسية القديمة) «*أمثال سينيك*» (التي وجدت في روايات مختلفة باللهجة المحلية) «*أقوال وأمثال الحكماء*» (القرنين الرابع عشر والخامس عشر) «*أقوال سليمان وماركول*» (مجموعة أمثال مقفاة راجت في أوروبا باللاتينية أول الأمر ثم بالفرنسية من القرن العاشر حتى الخامس عشر) حيث يتحاور الرجلان متبادلين الأمثال. وجدت هذه النصوص أيضاً في الآثار القصصية والتعليمية والدرامية والغنائية طوال العصر الوسيط. ألف ڤيون موشحاً بأن

وضع أمثالاً شعبية بعضها فوق البعض الآخر (موشح الأمثال) وبعد حوالى قرن استخدم رابليه في معرض إبرازه لأمجاد الشاب غارغانتيا سلسلة من الأمثال لإظهار الخاصية الملغزة والنسبية لهذه الأقوال الشعبية. كان إيراسم في كتابه «حكم وأقوال مأثورة» (1500)، أول من حاول عدم الإكتفاء بجمع الأقوال المأثورة وإنما أيضاً دراستها باعتبارها شواهد على ثقافة معينة. هذه الأنواع الموجزة التي تقدم حقائق أخلاقية لقيت اهتماماً خاصاً في عصر النهضة، ولكنها في القرن السابع عشر أثارت حذر رجالات الأدب إزاء الثقافة الشعبية. في تلك المرحلة الأشكال الموجزة والمختصرة التي عرفت حظوة هي الأحاجي والشعارات، وفي مجال الأدب الأخلاقي «المثل السائر» (لاروشفوكو 1665). أقل شهرة، وإن كانت شديدة الرواج في صالونات ذلك الزمن، هي الأمثلة *(المسماة درامية)* التي شغلت المجتمع وتحولت إلى كوميديات معماة حقيقية أو إلى مسرحيات قصيرة، يمكن اختصارها بمثل. مع الرومانطيقية وإستعادة الثقافة الشعبية منزلتها، عرفت الأبحاث التي تتناول الأمثال إنطلاقة حقيقية، إزداد اهتمام العلماء شيئاً فشيئاً بهذه الأنواع الموجزة وخاصة بالأمثال المعبرة على المستوى الوطني (بالنسبة لفرنسا مجموعة ليه روي دي لينسي). لم يتخلّ أدباء القرن العشرين ـ ربما كان استخدام نيتشه هذه الأشكال في الفلسفة ليس غريباً ـ لم يتخل عن هذه الأشكال الموجزة: على خطى السرياليين، أعاد الشعراء الإعتبار إلى الحكم (الكلام على شاكلة «الأرخبيل» لشار) كما أن كتاب المقالات والأبحاث لجأوا إليها (سيوران).

تتباين هذه النصوص الموجزة، التي هي بمثابة وصفة، من حيث الإتساع: قد تكون كلمة واحدة (شعار، كلمة طيبة)، جملة صغيرة (حكمة، مثل، قول مأثور) بل وحتى حكاية قصيرة ممتعة أو ساخرة (أحدوثة، أهجية). وإذا كنا نلاحظ لها أنواعاً عدة إلا أنها تؤدي جميعاً نفس الوظيفة (تثبيت معرفة في ملفوظة مختصرة سهلة الحفظ: شكل وعظي) كما أن لها نفس الجمالية (ملفوظة مجتباة وغالباً ما ينظر إليها على أنها «فطنة»). من جهة أخرى، إن الحد بين الأدبي وما هو «غير أدبي» هو في مثل هذه الحالة غير واضح على الإطلاق (حتى وإن كان الاستخدام الأدبي يمكن أن يتم «باللعب»). وهكذا إذا كان العصر الوسيط قد ميز أقوال الفلاسفة والأمثال فمرد ذلك بالتأكيد يعود إلى أن الأولى تعبر عن حقائق أخلاقية وقواعد للسلوك، فيما الثانية تنتمي إلى الثقافة الشعبية التي كانت تدخل في العديد من الأنواع الأدبية في ذلك الزمن. استمر وجود هذه الأنواع الموجزة في القرون اللاحقة تحت أشكال عدة:

جوامع كلمة، احجيات، أقوال حكمية: هناك أنواع تفضل التفكر العميق حول الطبيعة البشرية، أو إبراز حقيقة أخلاقية، أو قاعدة سلوكية، أو ملاحظة ساخرة أو طرفة.

يبدو أن الاقتضاب والتعبير عن حقيقة هما العنصران الأساسيان اللذان يميزان هذه النصوص التي يتغير أسمها وبنيتها ومضمونها بحسب مصدرها إذا ما كان شعبياً أو عالماً، وبحسب وظيفتها ساخرة أم هزلية، وإن كانت دائماً تعليمية من حيث الأساس.

Brenner C.D., «Le développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII s.», *Publications in Modern Philology*, 1937-1941, XX, 1.- Montandon A., *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1993, - Saulnier V. L. «Proverbe et paradoxe au XV^e et XVI^e s.», *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e s.*, Paris, CNRS, 1950, p. 88 - 92. - Schapira C., *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, Sedes, 1997. - Schulze-Busacker E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du moyen Âge français, Paris*, Champion, 1985.

غابرييلا باروسا

راجع: آنّا؛ الآداب الجيدة؛ الأدب التعليمي؛ الدوكسا؛ الحكمة؛ الشذرة؛ الشفاهية؛ مثل؛ الأهجية.

الإشهار (الإعلام، النشر، الإذاعة، المنشور، المؤلف المطبوع) PUBLICATION

الإشهار هو فعل وضع نص أو شيء في متناول الجمهور، وبشيء من التحوير، محصلة هذا الفعل ـ وهذا هو المعنى الأكثر شيوعاً في أيامنا هذه: وهكذا يجري الحديث عن منشورات أديب معين، أو مجموعة من الأدباء للإشارة إلى مؤلفاتهم ومجلاتهم.

وإذا كانت كلمتا «نشر» و«منشور» قد عرفتا منذ زمن طويل، فإن الدراسة المنهجية لهذه الظاهرة لا تزال في بدايتها. وهكذا، فإن معرفة تاريخها تمر أولاً، بما يمكن أن نعرفه عن نشر النصوص أو بواسطة النصوص. غير أن هناك أشكالاً أخرى عديدة للنشر: فلطالما «نشرت» الاختلافات المتعلقة بالزي والثياب الأوضاع الاجتماعية ـ ولا يزال هذا الأمر قائماً، ولو جزئياً، حتى اليوم. وتاريخها لا يزال بحاجة لمن يكتبه.

غلبت الشفاهية على عملية إشهار النصوص زمناً طويلاً. من منشدي اليونان إلى الشعراء المتجولين في العصر الوسيط، الفن الأدبي كما الخطابة، كان أولاً وقبل كل شيء فن صوت وقول. ساهم المسرح في هذا أيضاً بمزجه بين المشهد والكلمات،

إلى درجة أنه حتى في حال غياب الكلام، أو استخدام لغة مجهولة أو غير مفهومة (من مثل استخدام «الكلام المهموس الذي لا معنى له» في *الملهاة المرتجلة*) يمكنه الاحتفاظ بمعناه. وفيما وراء حدود الفن الأدبي، تناول النشر الشفاهي القوانين والتشريعات: كانت «تنشر ثلاثية»، كما حدث طويلاً مع ما سمي «إعلام للسكان» الذي كان يتم وسط «قرع الطبول». القول المأثور الذي بمقتضاه «لا يفترض بأحد أن يجهل القانون» يتطلب في المقابل واجب إشهاره من قبل واضعيه. في العصور القديمة، والعصر الوسيط، شكل المكتوب والمخطوط، وسيلة لحفظ النصوص، كما لإشهارها. غير أن المكتوب، لم يلعب دوراً أساسياً في هذا المجال إلا مع ظهور المطبعة. لكن هذا الحدث، لم يستأصل المشافهة ولا المخطوط. وهكذا، فبين القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر جرى تداول «القصص المكتوبة بخط اليد»، أو نسخ أدبية مخطوطة بين مجموعات من الأصدقاء أو الصالونات. وكذلك الأمر، بالنسبة إلى الفن الخطابي، فقد كان شائعاً، أن يقدم بعض المستمعين على تدوين مواعظ، ونشرها مطبوعة، حتى رغم مشيئة كتّابها. وفي زمننا هذا، لا تزال التصريحات والخطابات السياسية، وأحياناً بعض المناظرات الأدبية، وأخيراً، قسم كبير من النتاج المسرحي، بل وحتى الشعري، كما هو الحال مع «الشعر الرنان»، لا تزال هذه جميعاً تتم شفهياً، ولا تبلغ مرحلة النشر المطبوع. بقي أن نشير إلى أن المكتوب المطبوع صار الشكل الغالب، إلى حد أن الإشهار يمكن أن يستخدم اليوم شبه مرادف «للنشر» وحتى «للكتاب».

يفرض الاستخدام المزدوج للنشر ازدواجية، تشكل مصدر غنى في المجال الأدبي، ولكنها تزيد من صعوبة المفهوم. فالمفهوم مقترن بمفهوم «الجمهور». وهكذا فإن الإشهار هو الفعل الذي بواسطته، تدخل فكرة أو يدخل نص في فضاء «الشؤون الجماعية»، نطاق الأشياء التي تخص جميع المواطنين (الـ «*Rei publicae*»). المفهوم هو إذن سياسي ـ بالمعنى التام للكلمة ـ هذا من حيث المبدأ. والواقع أن الإشهار قد يتناول جميع أنواع المواد (قرار سياسي، إنتماء إيديولوجي، إلخ). يحيلنا هذا المفهوم إذن، فيما يتعلق بالأدب، إلى ميزة أولى لهذا الأخير: ما هو أدب، هو في «الفضاء العام»، وبالتالي حظي بإرادة النشر. العلاقة ما بين فكرة النشر وفكرة «الجمهور» هي علاقة جدلية: كل فعل نشر يتعرض لصعوبات مردها إلى طبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه، وفي المقابل، فإن كل نشر، بأشكاله وسيرورته، يتوجه إلى جمهور معين، بل يتوخى تكوينه. غالباً ما يكشف النص، أو ما حوله، عن عملية

الدخول هذه إلى الفضاء العام. وهكذا يتعذر فصل مسألة النشر عن قضية التلقي: العرض المسرحي، الشفاهي، المخطوط، الطباعة في كتب، ملصقات، دوريات، إلخ، تؤثر جميعاً على التلقي، وبالتالي على الدلالات. في المقابل، غالباً ما يتعرض النص لبعض التعديلات، بحسب الطريقة المعتمدة لنشره: فعلى سبيل المثال، كانت الكوميديات ـ الباليهات لموليير، في عروضها الأولى على الخشبة، تعطي الأولوية للرقص والموسيقى، فيما فقد هذان الأمران أهميتهما في الشكل المطبوع. إن تطور المفاهيم الأدبية، يرجع في قسم منه، إلى أساليب وظروف النشر. وبالإجمال، يشكل النشر واحداً من المعايير التي تسمح بإدراج الأدب في الممارسات الجماعية لتبادل الخطابات والمهارات الرمزية، وبالتالي لتسييقها. وانطلاقاً من تحليل «كيف» ننشر، نصل إلى النظر بما ننشر، وبمن يتدخل في هذا الفعل (الأديب، الممول المحتمل، جماعة، «الدولة»...) وبالتالي رهانات الفعل العام للأدب.

Chartier R., *Culture écrite et société: l'ordre des livres, XIV-XVIII^e s.*, Paris, Albin Michel, 1996. -Merlin H., *Public et littérature en France au XVII^e s.*, Paris, Les Belles Lettres, 1996. -Coll: «La littérature comme object social», *Social Discourse/ Discours social*, Montréal 1995, n°7-3/4. -Grihl, *La Publication*, Paris, Fayard, 2002.

غريهل (GRIHL)

راجع: السياق؛ التسييق؛ الخطاب؛ النشر؛ الأدب؛ الشفاهية؛ الجمهور.

الأصالة (الفرادة، الجدة، الطرافة، الابتكار) ORIGINALITE

تشتمل كلمة «original» على معنيين: تعني أولاً ما هو أول أو بدئي، وبالتالي ما يعتبر أنه لم يتبع أي نموذج، وهذا نقيض النسخة المصورة. في الأدب يعني «المخطوطة» أو الطبعة التي تشكل النص «الأصلي»، روايته الحقيقية. وبالتالي يستعمل اللفظ للدلالة على ما هو ليس مزوراً، ولا مقتبساً. وأخيراً تعني الكلمة ما يشكل ابتكاراً وجدة. غدت الأصالة قيمة جمالية منذ نهاية القرن الثامن عشر.

طوال قرون، سيطرت القيمة المرتبطة بتقليد القدماء على عملية الخلق الأدبي. هذا هو الحال في عصر النهضة والمرحلة الكلاسيكية. وكان «المبتكر» ينظر إليه باعتباره «غريباً». ومع ذلك، فقد تجلت في نفس تلك الفترات أشكال من تقييم التجديد. خط مونتيني في «*أبحاث*» (1560 ـ 1595) طريقة جديدة في الكتابة، عبر كورناي عن نصيبه في الإبداع في «*معذرة من أريست*» (1637)، وبشكل أعم تملص «المحدثون» من ضرورة التقليد. الفكرة التي سادت يومذاك أنه حتى في التقليد،

يجب أن يكون هناك حيز لخلق ما هو جديد، وأن هذه الجدة قيمة بحد ذاتها.

ظهر انقلاب المفاهيم ما بين 1740 ـ 1770، في إنكلتره، كما في فرنسا وألمانيا. ترافق الاستقلال المتزايد للأدب في القرن التاسع عشر باندفاع نحو الأصالة. عبر بودلير عن حلم الغوص «في عمق المجهول طلباً للجديد» بعد أن عبر الرومانطيقيون وهيغو عن القيام بثورة في الشعر أيضاً. في القرن العشرين، غدت الأصالة قيمة مسيطرة في الخلق الأدبي وفي النقد، تنطبق على المضامين، كما تنطبق من باب أولى على الأشكال والأسلوب.

غالباً ما يتدخل مفهوم الأصالة في الأدب إذن في النصوص النقدية للدلالة على «قدر» من الاستقلالية مقارنة مع نماذج معينة. وهكذا فإن أحكام لانسون في كتابه *«تاريخ الأدب الفرنسي»* (1895 ـ 1912) الذي لا يتوقف عن الإشادة بمزايا كبار الكتاب بحسب «أصالتهم»، دون أن ينسى الالتفات أحياناً إلى أن خطوة واحدة هي التي تفصل ما بين الأصالة والغرابة المضحكة. حافظت المؤسسة دائماً على الالتباس في الإشادة، إذ لطالما حكم على عدد من الأدباء بأنهم من الدرجة الثانية (جورج صاند نموذج بارز) فيما نظر إليهم دائماً باعتبارهم «عقولاً مبتكرة» يجب التعرف إليها. غير أن معظم استخدامات هذه اللفظة في النقد، وخلف صورة الكاتب، وبشخصنة جلية، يحكم على نص بأنه أصيل بما يقدمه من «جديد»، «مما هو غير متوقع»، «مفاجىء»، بل وحتى «وقح»: التلقي هو المكان الفعلي لإدراك الأصالة. إن مسألة الأصالة برمتها متوقفة على تقبل المعنى المزدوج للفظة. بالمعنى الدقيق تفترض «الأصالة» إبداعاً شخصياً وجديداً، وتتناقض مع النسخ والانتحال، ولكنها لا تستدعي بالضرورة فكرة ميزة جمالية رفيعة. إن كل نص أدبي، يعتبر، بطريقة أو بأخرى، متمتعاً «بمصداقية». في المقابل، فإن المعنى المنبثق عن الأول، والذي يتطلب تمايزاً نوعياً، يفترض أن الأثر يسعى لأن يقاس بالاستناد إلى هذا المعيار، سواء لجهة إبرازه شخصية مميزة، أو لجهة قدرته على التمايز عن الخطابات السابقة. وهكذا، ففي حالات إعادة الكتابة، يجب على النص الثاني أن يبتعد عن النموذج بصفات، سواء قامت على الهدم أو لا، تدفع إلى نسيان النص الأول. المشكلة هي في معرفة كيفية تقويم هذا المعيار النوعي. لطالما لجأت الأسلوبية إلى مفهوم الأصالة لتبيان فائدة ملفوظة. تتوقف قيمة النص على مدى قدرته على إحداث تغييرات، واضحة تقريباً، على شيء من الغنى، وتحمل قدراً من المعنى بالنسبة إلى الدرجة *صفر* ـ المفترضة ـ للغة. ولطالما قامت الأسلوبية الأدبية على أسلوبية اللغة. في التصور

المفتوح للرومانطيقية، والذي تلاه كارل ڤوسلير، وصولاً إلى هنري موريه، مروراً بليو سپيتزر، فإن العلاقة بين العقل الفردي للكاتب والأسلوب، احتلت المقدمة، وضمن هذه الرؤية يمكن على الدوام، إرجاع كل تحليل، إلى مفهوم الأصالة، لتبيان غرضها. ولكن في أسلوبية كهذه، ويمثل معيار الأصالة الاعتباطي هذا، يحل التصنع محل الأسلوب، ويغدو جان لورين أعظم كاتب في العالم. وخلاصة القول، إن فكرة الأصالة تتوقف على مرجعيات يؤمن بها من يتوسلها، وبالتالي على نماذج مسيطرة في ثقافة ما، ولا يمكن اعتبارها أنها قائمة بذاتها.

Contat M. (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991. - Lanson G., *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895. - Morier H., *La psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959. - Mortier R., *L'originalité Une nouvelle catégorie esthétiqaue au siècl des Lumières*, Genéve, Droz, 1982. - Spitzer L., *Études de style*, trad. fr. de E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, 1970.

ايريك بورداس

راجع: الصدقية؛ العبقرية؛ المحاكاة؛ التجديد؛ إعادة كتابة؛ الأسلوب؛ الأسلوبية؛ القيم.

الإصطلاح (نظام إشارات، شيفرة) CODE

كلمة تعود أصلاً إلى معجم الكتاب (Codex تعني في العصور القديمة اللفافة التي كانت تستعمل للكتابة عليها) ثم للحقوقيين (مجموعة القوانين)، ثم أصبحت هذه الكلمة تعني، انطلاقاً من المعنى الثاني، الاصطلاحات التي تسمح بإنشاء رسالة مفهومة. إنها بالتالي مفهوم ضروري في الرمازة وكونها مرتبطة باللغة الشفاهية فهي مركزية في الألسنية؛ وأخيراً، فإنها في المجال الأدبي تشمل الأصول الجوهرية في الأعم الأغلب التي تحدد الأشكال: وهكذا تكون الأنواع الأدبية اصطلاحات.

من وجهة النظر السيميائية الرمازة، الاصطلاح هو «نموذج سلسلة من مواضعات التواصل نفترض وجودها لتفسير إمكانية إيصال بعض الرسائل» (ايكو 1972). وهذا التحديد، المقبول إجمالاً، يكفي لتبيان أن مفهوم الاصطلاح لا يستدعي عرض تاريخيته: ذلك إن هذا سوف يكون في الواقع تاريخ مختلف أنواع الاصطلاحات كما تحققت فعلاً مما يعني في الأدب، تاريخ الفنون الشعرية التي هي اصطلاحات ـ ولكن دائماً جزئية ومتحيزة ـ الأشكال والأنواع، والجمالية. طبق هذا المفهوم بشكل قوي في الألسنية، والنقد الأدبي ـ وخاصة في التيار البنيوي ـ الذي استخدمه بغزارة منذ ستينيات القرن الماضي. وهكذا فإن رولان بارت في قراءته سارازين (S/Z) لبلزاك لاحظ وجود تدرج لخمسة اصطلاحات تشكل «نسيجاً من الأصوات» تخترق نصاً

كلاسيكياً «مقروءاً» ولكنه صالح لفك مغاليقه بطريقة «جَمْعية» لا تقف عند حد. ج. لينهارد وب. جوزسا (قراءة القراءة 1982) من خلال مقارنتهما لردات فعل القراء الفرنسيين والهنغاريين عبر قراءة متقاطعة لنفس الروايات، بيَّنا مدى تغير طريقة القراءة وفق الاصطلاحات الإرجاعية ونظام القيم في كل من الثقافتين. والواقع أن كل نص يفترض على التوالي عدة مستويات من الاصطلاحات (أو من الترميز): «اصطلاح لغوي» يوازي حالة في لغة ما، «اصطلاح شامل» أو «اصطلاح أسلوبي» يشتمل على علامات التعبير المقعَّدة في مرحلة كما على تلك الفردية الخاصة بأديب أو بمجموعة أدبية (استخدام أو رفض الاصطلاحات السابقة كما هو الحال في الشعر الحر أو قصيدة النثر). كما يرجع أيضاً ـ باسم غيابهما أو لا ـ إلى «اصطلاح جمالي» و«اصطلاح بياني». هذا التصور الأخير، المبهم والمتعدد المعاني يحيل إلى سلم القيم والمواضعات المسيطرة في وضع تاريخي واجتماعي معين، والذي يحمل كل نص بصماته. وهكذا فإن كل نص يجد مكاناً له في فضاء منسوج من «الاصطلاحات الثقافية والإيديولوجية» التي تؤمن له تقبله ومقروئيته. ما قبل النص (العنوان، المقدمة الخ) وداخل النص نفسه «الاستهلال»، خطاب الراوي والشخصيات تشكل جميعها أماكن مميزة لتبين الاصطلاحات. الافتراضات، الأنماط، المواضع المشتركة، الحكم والآراء العامة من جهتها هي الأخرى، لها بحسب بارت وضع تضميني ـ استشهادي بمعنى من المعاني ـ وتحيلنا إلى قواعد مرمزة. ولكن ملاءمة الإصطلاح متوقفة على فهمه: التعرف إلى الإصطلاحات من قبل القراء هو الشرط الأساسي لتلقي النصوص، ويشكّل العمل الأساس. يفترض أهلية للقراءة التي تتولى «المدرسة» إعدادها قبل أي مكان آخر. تتغير الإصطلاحات تاريخياً، كما تبدو تجسيداتها أحياناً نسبية إن لم تكن مضللة: على سبيل المثال اعتبار أسلوب معين «راق» فيما كان يعتبر أيام كتابته «وسطاً». بالإضافة إلى هذا يمكن الحديث عن اصطلاح خاص بكل أديب قد يتميز «بأسلوبه» أو «بخطابه» الخاص. وبالتالي فإنه لا يمكننا التعرف «بشكل كامل» على جميع إصطلاحات نص ما ولا على جميع تأثيرات المعنى التي يمكن أن يولدها نظرياً، مما يلقي على النقد مهمة تحليل إصطلاحات النصوص. كما أدى مفهوم الإصطلاح إلى دفع المهتمين بالرمازة والشعرية (ر. بارت، أ. ج. غريماس. ت. تودورف) إلى التفكر ملياً بطبيعة المتطلبات النوعية والشكلية للنص. ورغم تعرضه للنقد (وهكذا تحدث ج. بودريار عن «إرهاب» الإصطلاح، ف. غيبار عن «التقديس الأعمى» وعن مفهوم «غرفة المهملات») فإنه لا يزال مستخدماً بكثرة. ممارسات التقليد، المعارضة المحاكاة الساخرة، التناص، تستند جميعها إلى مشابهة

أو معارضة للإصطلاح. الشيء نفسه فيما يتعلق بتحليل الأنواع والجماليات إذ لا يمكن احتماله دون النظر إلى طبيعة إصطلاحاتها الاجتماعية. إحدى خصائص الآداب الفرنكوفونية خارج فرنسا تقوم على لعب ثابت على الإصطلاحات الجمالية والثقافية «للقطب» الفرنسي. إشكالية المواجهة القائمة بين الهوية الثقافية («الأفرو - انتيلية»، «الكريبولية») مع اللغة والقواعد الجمالية الفرنسية تبدو ماثلة بشكل خاص في الآداب الهايبتية والأنتيلية (من ر. ديبيستير إلى ايه. غليسان وپ. شاموازو). بالنسبة لكتّاب كيبيك، الظاهرة التي سماها أ. بيللو «أزمة الإصطلاحات» (التأليف وفق قواعد الخطاب الأدبي الفرنسي في ثقافة كيبيكية) تفرض نفسها أيضاً كطريق لبلوغ التكريس العالمي. وبالعكس فإن استيلاء «الإصطلاح الكيبيكي» (اللغة المحلية) على أشكال المحاكاة الساخرة والمعارضات الأدبية، الأساليب والأنواع والخطابات الفرنسية («السداسية») كان له دور استقلالي جددت الكتابة الدرامية والروائية (ر. ديشارم. ج - س. جيرمين، ج. غودبو، ر. غيريك) كما مثلت دوراً في الاستقلال الأدبي الداخلي لكيبيك.

Barthes R., *S/Z*, Le Seuil, 1970. - Belleau A., "Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise", in Y a-t-il *un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984. - Dubois J., "Code texte, métatexte", *Littérature*, décembre 1973, n° 12, p. 3-11. - Eco U., *La structure absente* [1968], Paris Mercure de France, tr. fr. 1972. - Grivel Ch., *Production de l'intérêt romansque. Un état du texte (1870 - 1880), un essai constitution de sa théorie*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.

جوزف كواتركو

راجع: القانون، القوننة؛ الالمركز الوالمحيط؛ الشكل؛ الأنواع الأدبية؛ المحاكاة (التقليد)؛ المؤسسة؛ القراءة، القارىء؛ النموذج، العُرف (المعيار)؛ الشعرية؛ فن الخطابة.

الإصلاح — RÉFORME

حركة دينية ظهرت في القرن السادس عشر، عبرت عن نفسها بانفصال عن الكنيسة الرومانية، انفصال تبعه تشتت في المذاهب والكنائس، سمي أيضاً البروتستانتية، اكتمل الإصلاح في القرن السابع عشر، وأخذت اللفظة المبهمة «البروتستانتية» تعني منذ ذلك الحين، مجمل المسيحيين من غير الكاثوليك، دون الدلالة على عقيدة موحدة. عارض «الإصلاح» «الكنيسة» الكاثوليكية بإسم العودة إلى ينابيع الكتاب المقدس، مما قاد إلى تفكير سياسي (الدور الزمني «للكنيسة»)، إضافة إلى الحياة الدينية والثقافية. أفاد من جميع وسائل الاتصال الواسعة الانتشار للتعليم والهداية، مما أدى إلى توترات في الأدب وأذكى التحولات في داخله، أكثر مما أدى إلى إبداع تجديدات شكلية.

انطلق الإصلاح من ظواهر كنسية، كانت كافية ومحصورة في نطاق ضيق أول الأمر، ثم ما لبث أن حولها انقلاباً في المسيحية. أطلق أدباء من مثل لوثر وإيرليخ فون هيتن الحركة، وبفضل شبكة كثيفة من المراسلات، نشروا فكرة التخلي عن اللاتينية، ومخاطبة المؤمنين (على الأقل النخبة المدينية والنبلاء) باللغة العامية. انتشرت كتابات لوثر، خلال سنتين في كل أوروبا، رغم الرقابة والملاحقات القانونية. إزاء الاتهامات بالهرطقة، كان على المثقفين، والكتّاب والعلمانيين، المتأثرين غالباً بفكر إيراسم، كان عليهم اختيار معسكرهم.

ضمن هذا السياق، ظهر التأثير الأدبي للإصلاح في اللغة أولاً. غدت اللغة الفرنسية وسيلة الاتصال الأساسية، وفرضت كتابات، من مثل تلك التي كتبها كالڤن (*المؤسسة*، 1541)، نفسها بوضوح براهينها ودقتها.

أوائل المؤلفات التي انتشرت بشكل واسع جداً، كانت كتب التقوى، والتعليم الديني التي «اخترع» البروتستانت شكلها) والحرب الكلامية العنيفة ضد البابا، مدعومة بأساليب الدعاية التي تعتمد الرسائل والمقالات بأنواعها المختلفة (بيركين، *«مهزلة مدعي الكهنوت»*، 1529، ك. «باديوس *أهجية مسيحية للمطبخ البابوي*»...) هي الصورة الأكثر استخداماً. أما صياغة عقيدة مرتبطة بتحولات الحركات داخل الكنيسة، فهي أمر تلا ما سبق.

تعدد هذه «الكنائس» والحروب الدينية في ألمانيا، وفرنسا والبلاد الواطئة، أمور وجهت الأدب الإصلاحي نحو وظيفتين كبيرتين: العمل السياسي، وتكوين الذاكرة. سياسي، ذلك لأنه لا يمكن للإصلاح أن يتم، إلا إذا اختار «الأمراء» معسكرهم: ورغم أن لوثر وكالڤن، كانا مقتنعين بوجوب الخضوع للملوك الذين أعطاهم الله السلطة، حتى وإن طغاة، قام النبلاء الإصلاحيون بالثورة المسلحة، وبإعادة تقييم علاقة الرعايا بالملوك. ذاكرة، ذلك لأن تكوين ذاكرة في القرنين السادس عشر والسابع عشر، هو واحد من الركائز الضرورية لكينونة الإصلاحيين الذين يشكلون أقلية: وهكذا ذكرى «الشهداء» الماثلة في *«مارتيرولوج»* الذي كتبه ج. كريسبين (1554)، والمواكبة للتاريخ المباشر، والتي حفظتها الذاكرة (لابوبيلينيير، دي هيللان، أوبينيه) وحفظت في مجموعات (*مذكرات كونديه*، *مذكرات دولة فرنسا في ظل شارل التاسع*، هنري *الثالث*) كما مجدت في قصائد (*نشيد معركة ايڤري*، *«مأساويات»* أوبينيه). لهذه المنشورات ما يوازيها في عالم الكثلكة، والتي تخوض معها حرباً كلامية، غالباً ما تكون عنيفة، وتزداد اعتماداً على التنقيب والرواية (نذكر

مثلاً *«مئويات ماغديبورغ»* في الرد على *«حوليات»* بارونيوس. ولنفس السبب، ينتمي المعسكران إلى نفس سجلات التفكير، (راجع: الإصلاح الكاثوليكي).

تجلى هاجس تربية المؤمنين، بأدب تفسير الكتاب المقدس (تأملات، مزامير، مواعظ) وتأطير الشباب في أكاديميات (مثلاً أكاديمية سومور). أدى التنسك الخاص إلى إغناء مخزون النشيد الروحي (نذكر مثلاً باشال دي ليستوكار *«تفاهات الغرور وتبدل الأحوال...»*.

بعد مرحلة من المصالحة جسدتها «معاهدة نانت» (1598) أدى «نقض» هذه المعاهدة سنة (1685) إلى نفي الإصلاحيين الفرنسيين والتسبب بالمآسي، وبالتالي ظهور المقالات النقدية والهجائية مع إحساس مأساوي بقرب نهاية العالم. غير أن الإصلاحيين دعوا أيضاً إلى شكل جديد من أشكال حرية التفكير، يؤيد هذا المعجم التاريخي والنقدي لِ ب. بيل (1696 ـ 97). ومهما يكن من أمر، يبقى أن أحد المفاتيح الروحية (للإصلاح) هو فحص الضمير، الذي طبع بطابعه زمناً طويلاً الأدباء الذين وقعوا تحت تأثيره، ميزت حركة الاعتراف المتعلمنة والأدبية، التي بدأها روسو، ميزت أصدقاء مدام دي ستايل وبنجامين كونستان (*أدولف*، 1816)، وكذلك، وبعد قرن من الزمن، أولئك الأدباء الصادرين عن البروتستانتية الفرنسية، الذين شكلوا نواة *«المجلة الفرنسية الجديدة»* (جيد، *«الباب الضيق»* (1909). كذلك، وقع الأدب السويسري الفرنسي تحت تأثيره (*«يوميات»* هـ.ف. أميال، 1883، طبع بعد وفاته).

يشهد الانتشار الواسع على المستوى الأوروبي، للكتاب والمقالات والأهجيات الدعائية، والمسرح والصورة، يشهد على فهم الإصلاحيين لأهمية ومضاء الأعمال الثقافية التي يتيحها النشر: رأوا في ذلك وسيلة لإشراك الشعب، أو على الأقل النخب العلمانية في ميادين كانت حتى ذلك الحين حكراً على رجال الكنيسة. ساهم التأثير الثقافي «للإصلاح» على نشر اللغات العامية للاستخدام الديني، والعودة المستمرة إلى الكتاب المقدس. الأدب التقوي للعلمانيين المحدودي التعليم، ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة العامية، واستخدام المزامير بخاصة، أمور شكلت توجه الأنسية، وأظهرت تغييراً جذرياً بطريقة التأثير على القراء، توخياً للدعاية («الإصلاح ـ المضاد» قام بالشيء نفسه هو الآخر).

كشفت أزمة «الإصلاح» عن العديد من أطاريح الفكر الديني، الخشية الفظيعة من نهاية العالم، الأزمة الأبيستيمولوجية التي تقود إلى «خيبة أمل» العالم، ظهور

حرية التفكير، والعودة إلى المسؤولية الفردية. النتائج الأدبية، هي الأخرى متعددة: تفجر كتابات الحرب الكلامية، القدرة على رفض فن الماضي، التخلي عن المنظومة المماثلة التي كانت سائدة في العصر الوسيط التي ترى العالم مجموعة علامات للإرادة الإلهية. وهكذا فإن «للإصلاح» نصيباً، ولو بعيداً، في تقدم العقلانية، أياً يكن الحال في موضوع الفيلولوجيا، ونقد الكتاب المقدس، ومفهوم التاريخ.

Crouzet D., Les guerriers de Dieu: *La violence au temps des troubles de religion*, Paris, Champ-vallon, 1989. -Millet O., *Calvin et la dynamique de la Parole. Étude de rhétorique réformée*, Paris, Champion, 1992. -Pineaux J., *La poésie des protestants de langue française, 1559-1598*, Paris, Klincksieck, 1971. -Coll.: *Encyclopédie du protestantisme*, Paris,-Genève, Paris, Le Cerf-Labor et Fides, 1995. -*Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, éd. A. Jouanna et al., Paris, Laffont, 1999.

ماري ـ مادلين فراغونار

راجع: الكتاب المقدس؛ الخطاب السياسي والأدبي؛ الأنسية؛ التأمل؛ الحرب الكلامية؛ الدعاية؛ المزامير؛ الإصلاح الكاثوليكي؛ الدين.

RÉFORME CATHOLIQUE — الإصلاح الكاثوليكي

شهدت جميع البلدان الأوروبية حركة «إصلاح كاثوليكي» طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر. تهدف التسمية «معارضة ـ الإصلاح» إلى الدلالة على مختلف مظاهر الحروب الكلامية التي لا مفر منها والتي خاضها هذا «الإصلاح» الكاثوليكي. والواقع، أن هذه الحركة الفكرية، وإن تكن سابقة «للإصلاح» البروتستانتي، إلا أنه عمل على زيادة وتيرتها، وكذلك فعلت الحاجة إلى وضع حد للحروب الدينية. يرجع انتشار «معارضة ـ الإصلاح» إلى الاستخدام الواعي لوسائل جمالية وثقافية للحفاظ على «الكنائس» و«الدول»: الفن والتربية هما مجالاها المفضلان.

بذل الكثير من الجهود لتجديد «الكنيسة» قبل ظهور حركة «الإصلاح»: «*Devotio moderna*» في القرن الخامس عشر، إشراك العلمانيين، استبطان الرحمة، التصدي للتجاوزات الحاصلة في التنظيمين المادي والسياسي «للكنيسة»، العودة الإنسانية لنصوص الرحمة الأصلية. كما تم العمل على تعزيز وتقوية أمور أخرى لمواجهة الانشقاق البروتستانتي. في منتصف القرن السادس عشر، نظم «مجمع ترانت» عودة الأمور إلى نصابها. حدد العقائد، بالاستناد إلى علامات واضحة: سانت ـ ساكريمون، تقديس القديسين (علم قداسة جدده سيريوس)، استخدام الصور. نظم التعليم: النشر المتتابع لكتب التعليم الديني المتداولة وسط جمهور متفاوت،

التثبيت النهائي للترجمة اللاتينية للكتاب المقدس، زيادة عدد المدارس وأنماط التعليم عن طريق الخطاب والكتاب، إعداد الوعاظ. أدى تأسيس المدارس الأكليريكية ومؤسسات النشر الكبرى (موريست، بولّانديست، أوراتوريين) أدى إلى انتزاع الراية من العلماء الأنسيين. هدفت الحرب الكلامية، كما الردود، ومراقبة المطبعة، والرقابة، وتهذيب المؤلفات، وإيجاد «فهرس» للكتب الممنوعة، هدفت هذه الأمور إلى الحؤول دون انتشار الأفكار المناوئة: إقامة ندوات منظمة، ردود منهجية (بيلارمين) وإطلاقة قوية «للتاريخ» الكنسي (بارونيوس)، الأمر الضروري لإثبات صلاحية «الموروث»، أمور جاءت متممة لتجديد تفسير الكتاب المقدس، وعمل نشر «آباء الكنيسة» (من قبل ماغيرين دي لابني مثلاً)، وترجمة وجعل اللاهوت ولو نسبياً في متناول الجميع. كانت عودة الغزو الفكري للأراضي البروتستانتية في أوروبا الوسطى، كما التضييق المتمادي على الحريات الممنوحة للبروتستانت بموجب «المعاهدات» النتيجة الأهم لهذه الجهود المدروسة. أدت «معارضة ـ الإصلاح» إلى «نقض» معاهدة نانت سنة 1685.

ولإقناع المؤمنين، جمعت الحركة ما بين التوجه للخطاب المعرفي، والتأثير العاطفي. هدفت الطقوس إلى تلبية الحاجات العاطفية للجمهور بأشكال مقبولة: طفولة وآلام المسيح (بيريل)، التقوى المريمية، صور عن عملية «الاهتداء» (طقس ماري ـ مادلين)، أمور رمزية، عرفت حظوة كبيرة. تم توسيع العديد من أساليب التعبير الجديدة القريبة من الأدب الدنيوي: كتيبات التقوى، شعر ديني، روايات تهذيبية (ج. پ، كامو تحديداً)، أدب التأمل، مسرح ديني في المعاهد. غالباً ما كانت هذه الأشكال الفنية الجديدة وثيقة الصلة بالمحسوس: الفنون البصرية، الحركية، الموسيقية والمسرحية، والتي أفادت من التيار الباروكي بتبيان الآلهي بوساطة الديكور الملموس.

للسيطرة على العقول، تعتبر التربية أمراً جوهرياً. قام «اليسوعيون» الأساتذة والدعاة الحقيقيون لهذا «الإصلاح» الكاثوليكي بإعداد المنهج. تم تأسيس هذا التنظيم سنة 1540، أسسه اينياس دي لويولا لمحاربة الهرطقة، اتسعت رقعة هذا التنظيم المناضل (150 مؤسسة سنة 1566، 550 سنة 1660، 1600 سنة 1773 وأكثر من 3000 مؤسسة حالياً) والمرتبطة مباشرة بالبابا، والمكروه بالتالي من «الكنائس» القومية، دخل في زمن مبكر جداً إلى المتخيل الجماعي (حتى الكاثوليكي) باعتباره «التنظيم» الذي يجب التصدي له، مما عرضه، وفي فترات منتظمة، للنفي والطرد

والإبعاد، وصولاً إلى حله ما بين 1773 و1815. وإليه يرجع أهم ما في آليات التربية وعمليات التثاقف (إرساليات، مراسلات): إنه وريث الأنسية، باستمراره بنهج التأويل النيو ـ أفلاطوني، بالتفاؤل ولذة الاكتشاف، بالبحث، والفن. اعتمد في مدارسه، تربية عامة وشاملة، تهدف إلى إعداد رجال شرفاء، تحدث عنهم *(Ratio Studiorum)* الذي كتبه ر.ب. پوسيفين سنة 1585، ور.ب.دي جوفنسي سنة 1695. استمر تعليم اللغات القديمة، ولكنه لم يعد الوحيد. أخذ تعليم الآداب الفرنسية يظهر شيئاً فشيئاً حوالى سنة 1720، بعد العلوم (درست «كلية روما» غاليليه في نفس لحظة إدانته). أنشأ اليسوعيون مؤسستين هامتين في القرن الثامن عشر: *«معجم تريڤولا»* و*«مذكرات تريڤو»* مجلة في الآداب والفلسفة (رغم كونها لم تحظ دائماً برضى الفلاسفة). عملوا بخاصة على نشر الآداب الروحية القائمة على العاطفة، وعلى الترابط بين الصورة والنص. عرفت *«التمارين الروحية»* لـ لويولا (الطريقة التأملية لرجال الدين) تطبيقاً أثر حتى على الخصوم: استخدام الخيال وقوة العاطفة للمساعدة على الإيمان، بتأليف مشهد، وببذل جهد بتقديم المحسوس (التأمل في آلام المسيح بخاصة). رغم أنف مناصري البساطة (الجنسيين) والأسلوب الجزل، مستندين إلى *«l'ornatus»* تبنى اليسوعيون عن قصد براغماتية قلب المعاني، جمالية التطرف، التي تجعل من الضعف البشري (أهواء ومادية) أداة للتقدم الروحي. وجهوا الأدب نحو الفعالية البراغماتية المحسوبة بوضوح، متعة النص ووفرة الصور، وبخاصة صوب نقد رقيق: ألف المنظرون اليسوعيون علم البيان الحقيقي والفنون الشعرية للمرحلة المسماة «كلاسيكية» (رابين، بوهور) وكانوا من أنصار «المحدثين».

أعاد تبدل «الأزمنة» الحديثة طرح قضية العلاقة بين العالم والمقدس. حاول «الإصلاح» الكاثوليكي على الأقل، إقامة علاقة بين العالم (الاجتماعي والفكري) والدين، وأن يؤمن للكنيسة تأثيراً صلباً يتجاوز القوى النابذة (الهويات الوطنية، الفردية، تراجع دقيق، تحرر السياسة، العقلانية).

مسألة العلاقات بين الدين والسياسة، كانت أساسية وولدت العديد من النصوص، هل «الكنيسة» في «الدولة» أم «الدولة» في «الكنيسة»؟ قَبِل «الإصلاح» الكاثوليكي، المدعوم من الحكام، بواقعية أن يقوم بنصيبه في عملية دعم النظام الدنيوي، وشكل عاملاً مساعداً في الدفاع عن المصلحة العامة (بوتيرو) والاستبدادية (صحيح أن «الإصلاح» فعل الشيء نفسه) رغم الانقسامات الخطيرة (مؤامرات ضد الأمراء البروتستانت، مسألة قتل الطغاة، أو سلطة البابا على المملكة)، كما أثير أيضاً

مفهوم الوحدة البشرية نفسها، عوالم جديدة متثاقفة، وعوالم قديمة يفترض أن تصير جماعة جمالية وروحية.

توجه «الإصلاح» الكاثوليكي إلى قرائه بفكرة عظيمة مجددة، بل وحتى «ثورية»: فكرة الخلاص في العالم، التي وجدت تعبيراً عنها في *«مدخل إلى الحياة التقية»* لفرانسوا دي سال (1609) أو *«البلاط المقدس»* للأب كوسين (1624). تبدو هذه المفاوضات، أنها تتخذ أحياناً شكلاً من أشكال التسوية أو حتى التساهل (عند حلالي القضايا الضميرية)، فيما، وتحت تأثير كبار الأحبار (مثل شارل بورّوميه) تمت استعاده الإمساك بالعالم. انتشار التوجه نحو الضمير، والتأطير الجماعي في أخويات تقوية، والتقبل النسبي لقيام المرأة بعملية تربية الأطفال، أمور شكلت تأثيراً مميزاً. لكل من هذه الأهداف، كتاب ملائم، تقوى، تعليم، شكل أدبي دنيوي. كما أن المؤمنين المعدين بشكل أفضل، أفادوا من ميزة وعي أفضل للذات، وزيادة في قدراتهم الناقدة.

سهل الإعداد المتشابه تقريباً للنخبة الأوروبية، سهل إقامة الروابط بين الأدباء والجمهور، ورسخ قواعد أدب قابل للمأسسة، سيتحرر من مؤسسيه. أدى التقبل النسبي للعواطف والحرية إلى الإفادة من جميع مصادر الإغواء دونما فظاظة *«ad majorem Dei gloriam»* في جميع دوائر الاتصالات المعتمدة، الكلام، والكتاب، والصورة، بأسلوب يتوخى الفعالية، حتى وإن كان هذا بوساطة الإطناب والإسهاب (مما يقيم رباط تأسيسي مع الباروك). الاعتراف بدور المتعة والنشوة الرمزية، التي تضع الفن بعامة والأدب بخاصة في صميم كل عملية معرفية جماعية أو خاصة، جعل من هذه الحركة الرجعية بمجملها، مساهمة بتحولات الحداثة.

Cave T., *Devotional Poetry*, Cambridge, U.P., 1969. -Chatellier L., *L'Europe des dévots*, Paris, Flammarion, 1987. -Dainville F. de, *L'éducation des jésuites* [1940], Paris, Minuit, 1978. -Delumeau J., *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, PUF, 1979. -Desgraves L., *Répertoire des ouvrages de controverse*, Genève, Droz, 1984.

ماري ـ مادلين فراغونار

راجع: الإنتساب؛ الباروكية؛ الكتاب المقدس؛ الخطاب السياسي والأدبي؛ الفصاحة والخطابة؛ تعليم الأدب؛ القداسة؛ الأنسية؛ الدين؛ فن الخطابة وعلم البيان.

إعادة الكتابة، الكتابة ثانية — RÉCRITURE, RÉÉCRITURE

إعادة الكتابة هي إقدام كاتب معين على كتابة نص معدل برواية جديدة لأحد نصوصه، ومن قيل المجاز هذه الرواية بالذات. غير أن إعادة الكتابة، تعني أيضاً

بشكل أعم، أكثر غموضاً وأقل تحديداً، كل استعادة لنتاج سابق أياً تكن طبيعة هذه الاستعادة، سواء كانت هذه الاستعادة مجرد محاكاة، أو تحوير، أو تنطلق منه صراحة أو ضمناً (وفي هذه الحال يفضل بعض النقاد استخدام لفظ «كتابة ثانية/ récriture» للدلالة على خلق أدبي، بإعادة العمل على (ملفوظة مقنعة).

إعادة الكتابة هي ممارسة ثابتة في الخلق الأدبي، وفي الخلق الثقافي بعامة. من المناسب هنا أن نشير، إلى تلك المراحل التي كانت فيها المحاكاة وسيلة مكرسة ومعترف بها ومعتمدة بما هي عليه، وإلى تلك المرحلة، التي كانت فيها الرغبة في الابتكار متلازمة مع أشكال مقنعة وأكثر تعقيداً من إعادة الكتابة. غير أن استخدام هذه اللفظة، كما معناها الواسع شائع ومتداول في شتى الميادين. وهكذا، وعلى سبيل المثال، عندما كان «الغوليار» في العصر الوسيط، يتناولون نماذج من النصوص الدينية لمحاكاتها محاكاة ساخرة (*Carmina burana*, XII ^{e} - XIII ^{e}s.) كنا هنا إزاء إعادة كتابة، ومن باب أولى، كتابة ڤيون «العهد الكبير» بعد «الصغير» (1461 ـ 1462).

وفي *«فن الشعر»* لبوالو (1674) «أعد النظر عشرين مرة فيما تكتب» دعوة لممارسة ثابتة لإعادة الكتابة قبل اعتبار النص مكتملاً، وكذلك الحال بالنسبة لإعادة طبعاته المتلاحقة. هذا ما فعله مونتيني مع *«أبحاث»* (الطبعة الأولى، 1580)، وكذلك فعل كورناي عندما أعاد النظر بنتاجه المنشور منذ 1630 لدى إعادة نشره سنة 1660، إلخ.، إضافة إلى الانتشار الكبير لهذه الظاهرة في العصر الحديث. من الأفضل إذن التسليم باستمرار هذا الواقع، وأخذ تنويعاته بعين الاعتبار.

يعود التنظير النقدي لإعادة الكتابة والكتابة الثانية إلى ثمانينيات القرن الماضي. نجم هذا التنظير عن وعي آلية البينصية، وحاول نقاد مثل جان ريكاردو، صياغة فكرة عامة للكتابة الثانية. وهكذا دلت على قضية غير مكتملة، التي هي في أساس فعل الكتابة بالذات. المرجعية الأدبية، لا النقدية، التي استند إليها، أولئك الذين استخدموها، كانت قصة بورجيس «بيار مينار، كاتب كيشوت» حكاية تقوم على كتابة حرفية، ومع ذلك مغايرة، لنص سيرڤانتس (في *«خيالات»* (1956)، الترجمة الفرنسية 1957).

يمكن تمييز إعادة الكتابة بحسب ما إذا كانت إعادة كتابة لنتاج الذات (حال المسودات، النصوص المختلفة، استعادة) أو إعادة كتابة لنصوص الآخرين (استخدام مصادر واقتباسات). ترجع في الحالة الأولى إلى الفيلولوجيا أو إلى التكون النصي. وفي الحالة الثانية تتفاوت ما بين الاستثمار أو جعل النص ملائماً لذوق عصر معين، وشتى أنواع الاقتباسات والاستشهادات. وهنا أيضاً يمكن أن تكون معلنة، صريحة،

كما في حالة المحاكاة الساخرة والمعارضة، أو مُقنَّعة، ضمنية، وليس بالضرورة أن يتعرف إليها جميع القراء (كما هو الحال مع الانتحال).

لم يسمح التشوش النظري الذي يكتنف مفهوم إعادة الكتابة أن تغدو فئة نقدية عملانية. ولكنها تطرح بشكل مفيد القضايا الأساسية، المتعلقة بالفن، والتي هي استدعاء الذاكرة والموروث والمحاكاة.

حلل جيرار جينيت الظاهرة التلفظية التي هي الكتابة ثانية، المتماهية عنده مع تناصية مفرطة: يصف الكتابة الثانية بأنها عملية تطعيم ما بين النص ب (النص الغني/ hypertexte) والنص أ (النص الفقير hypotexte) بطريقة ليست مجرد شرح له أو نسخة عنه، وإنما هي امتلاك وتحوير. أنماط هذا التطعيم لا تعد ولا تحصى، وبالطبع، من المستحيل أن ننظم بشكل عقلاني أو بنيوي، التحويرات التي لا تحصى، كما حالات التلفظ المختلفة. ولكن المهم، هو أن وعي الكتابة الثانية المعمم يغذي فعل القراءة ـ وعلى كل حال هو بهذا المعنى يشكل رهان التعليم. وعلى سبيل المثال، فإن «*أغاني مالادور*» (1868) التي كتبها لوتريامون، تنشر كتابة تمرد ومواجهة للأدب الأكاديمي: إعادة الكتابة غير المنظمة للمراجع التاريخية (شكسبير، بودلير، إلخ) تندرج ضمن تصور لقلب القيم وتحوير المعاني المرمزة التي تقتبس خطاب الآخرين لتبيان تعارضاته. ملاحظة هذه العملية، تعني اكتساب أهلية للقراءة التي لا تستمد من النصوص التي تندرج، وذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر، في موروث المحاكاة والتقليد وحسب، وإنما أيضاً من النصوص الأخرى التي انبثقت، منذ الرومانطيقة، عن جمالية الأصالة. الكتابة الثانية بهذا المعنى هي المادة الأولية، التي يعمل عليها، الكاتب كما القارىء كل من جهته.

Beugnot B., «La récriture: entre histoire et théorie», dans *Jean Giraudoux. L'écriture palimpseste*, L. Gauvin (éd.), Montréal, Paragraphes, 1997, p.277-287. -Compagnon A., *La seconde main. Le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979. -Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982. -Riffaterre M., *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979. -Coll.: «La récriture au XVII^{e} s.», *Dix-septième siècle*, 186, janv.-mars 1995.

ايريك بورداس

راجع: النقد التكويني؛ البينصية؛ المحاكاة؛ النموذج؛ الأصالة؛ المحاكاة الساخرة؛ المعارضة؛ فقه اللغة؛ المصادر؛ النص.

الأعراف، التقاليد CONVENTIONS

راجع: العرف، القواعد

PUBLICITÉ الإعلان (العلنية والعلانية، الشيوع)

بالمعنى الأول، تعني هذه الكلمة إذاعة معلومة (مثل «نشر المراسيم» الحالة المدنية). وبمعنى متفرع، ومنذ القرن التاسع عشر، اعتبر الإعلان شكلاً من أشكال الاتصال، الهادف إلى إقناع جمهور بمزايا مُنْتج أو خدمة، مطلوبين. يمكننا التمييز بين نموذجين في الإعداد، أحدهما خال من الادعاءات الجمالية، والآخر يمتاز بأنماط تعبيرية، تبلغ حد الكتابة الأدبية.

ترجع أصول الإعلان إلى مصادر النشاط التجاري بالذات. في بومباي بخاصة، عثر علماء الآثار على العديد من اللافتات التي تروج لمبيعات أو لعروضات مسرحية. غير أن هذا النموذج من الإعلان، بدأ انطلاقته، بشكل خاص، مع قدوم المجتمع الرأسمالي، عندما بدأ الاهتمام باقتحام زبائن يزداد عددهم يوماً بعد يوم، ووضع ظهور الصحافة اليومية في تصرفه أساليب متعددة. ومنذ تلك اللحظة غزت «الإعلانات عن الأسعار المخفضة» الصحف والكتيبات. محررون، على درجة معينة من التخصص، كتبوا عن المعجزات التي حققها ماء «جوڤانس» وحبوب «جيڤودان» والأدوية المضادة للسعال، أو «الأمراض النسائية» والمراهم الشعرية. وفي نفس الوقت، يجري الإعلان عن الكتب الجديدة بعبارات الثناء، وقام أدباء، من مثل بلزاك، بتعلم كيفية كتابة الإعلان المتعلق بتسويق آخر رواية. غير منفصلة عن الحياة في المدينة، دخلت الدعاية في وصف الحياة اليومية، في «الفيزيولوجيا» أو «الكاريكاتير» اللذين عرفا الرواج. تسلى بلزاك في كتابة النشرة الدعائية عن «العجينة المزدوجة للسلاطين والماء الطارد لريح المعدة» في الرواية التي تحكي عن الصعود الاجتماعي لـ *«قيصر بيروتو»* (1838). جيروم باتيرو، بطل لويس ريبو (1834) الباحث عن موقع اجتماعي غدا «إعلانياً» ورجع إلى النشرات الدعائية لأطباء مزعومين أو *«الرسالة في الدواء المنقط»*:

لمن يصنع الصيدلي المسمى ليبيرديل
مشد ذراع أخف من أريل

في ثمانينيات القرن التاسع عشر، كانت تنشر يومياً قصيدة تشيد «بصابون الكونغو». تم إدخال هذه النصوص التجارية في نهاية القرن: إما عن طريق المحاكاة الساخرة، أو بتغيير وجهة المعنى بوساطة الإلصاق، أو الاقتباس والاستشهاد. كما أنها غذت الأبحاث الأكثر جرأة لطليعية كانت تناضل ضد الأدب التقليدي. ومنذ ظهور الملصقات والإعلانات الطباعية، استعانت الشركات برسامين كبار من مثل

«ميشا» أو «تولوز ـ لوتريك» لتصوير منتجاتها. صار الإعلان رمزاً للحداثة. لم يتردد أبولينير في بداية القرن العشرين، كما الدادائيون والسورياليون في إدخال إعلانات موجودة إلى مؤلفاتهم. كتب بول نوجيه وأصدقاؤه السورياليون البلجيكيون شعارات شعرية لتعرض في المدينة على ظهور من عرفوا باسم «الرجل ـ الإعلان» *(الدعاية المغيرة الشكل*، 1925). عرفت الدعاية انتشاراً غير مسبوق. غدت، على حد تعبير والتر بنجامين «الحيلة التي تسمح للحلم بفرض نفسه على الصناعة». ولكنها زادت احترافية أيضاً، وحل التقارب المثمر الذي ربط المبدعين بالشركات في ثلاثينيات القرن الماضي، محل المجموعات الكبرى المتخصصة بالاتصال. قامت هذه الأخيرة، بإنماء ما يعنيها وما يختص بها، الجوائز والمباريات التي بواسطتها يتميز «المؤلفون» الحقيقيون، فرادى أو جماعات، ويكافأون على مهارتهم. ولم يعد نادراً اليوم، إمكان عبور مؤلف من عالم الإعلان، إلى عالم الخلق «المجاني».

وبمعزل عن هذا البعد التجاري، بواسطة الشعارات، والبيانات، والإعلانات الملصقة، أبدع الكتاب شكلاً آخر من أشكال الدعاية، أكثر إيديولوجية، يرتبط بالمناظرات السياسية. وبالطبع، يتم حشد تقنيات التعبير والبرهنة في هذا الميدان، وفي هذه المرحلة المتأخرة على الأقل، تستخدم الدعاية السياسية تقنيات مشابهة لتلك السائدة في حقل الإعلان. من هنا وجود فنانين مصورين، وسينمائيين، وأدباء في الحملات الجماهيرية، ومن هنا أيضاً وجود عبارات على جدران باريس في سنة 1968 للكاتب البلجيكي المناهض للراهنية راوول فانيجين، أو لشعارات مقتبسة من جدلية بريخت («إن ضجيج الجزمة أقل بعثاً للخوف من سكون الخف»).

كتابة، بناء للطلب أو من أجل مناسبة معينة، تجيش الكتابة الإعلانية جميع مصادر البرهنة المرتبطة بالحالة. تستخدم وتفرط باستخدام الصور الشفاهية، التقليدات الإيمائية، والالتفافات التي تعتمد المحاكاة الساخرة. كما أنها تفيد من جميع الاكتشافات الأسلوبية للأدب المعاصر. وإذا كانت لا تحظى بالمشروعية وفق مقاييس الحقل الأدبي، فإنها تسعى في المقابل بناء مجدها بما هي عليه، وبقدر ما تتشكل هي نفسها ضمن حقل أكثر استقلالية.

Angenot M., *L'œuvre poétique du savon du Congo*, Paris, Édition des cendres, 1992. -Davoine J.-P., «Calembour surréaliste et calembour publicitaire», *Studi francesi*, 1975, 57, p.481-487.

پول آرون

راجع: الاستشهاد؛ الإلصاق؛ الاتصال؛ وسائل الإعلام؛ الجمهور؛ الإشهار.

الأغنية العاطفية، القصيدة الإسبانية ROMANCE

أكثر مما تشير إلى نوع محدد، تحيل هذه الكلمة إلى صنف من الموضوعات العاطفية أو الرثائية. «الرومانس» هي حكاية حب، غالباً ما تكون حكاية حب مأساوي، نظمت شعراً، أو أغنية، أو صورت فيلماً. لا تشير الكلمة بالضرورة إلى الحط من شأن العمل، ولكنها تلمح إلى صفة اجتماعية: يشيع تذوق هذا النتاج في الأوساط الشعبية والنسائية.

في البدء، دلت هذه الكلمة على قصائد إسبانية، ذات مواضيع تاريخية أو غرامية، عرفت نجاحاً كبيراً في فرنسا في بداية القرن السابع عشر. وهكذا فإن ما احتوته مسرحية *«السيد»* (1637) مستمدة من إحدى هذه القصائد «رومانس» أو «رومانسيرو» (السيد)، والتي عمل كورناي على زيادة حدة بعدها الغرامي. بعد أن غدت نوعاً شعرياً فرنسياً، عززت هذه القصيدة من النظم الشاكي المستمد من عرف «ساذج» أو «شعبي» والذي لم يكن ماثلاً في البداية. صارت، بدءاً من القرن الثامن عشر أغنية غرامية، غالباً ما تكون داخل إطار رعوي و/أو وسيط بعد تصويره بشكل مثالي كما هو الحال مثلاً مع الأغنية *«غابرييل دي فيرجي»*. تجمع أغنية شيريبين الواردة في *«زواج فيغارو»* (1784) لبومارشيه، (والتي تدور أحداثها في إسبانيا على كل حال) تجمع جميع هذه الخصائص المميزة. تعبر هذه الأغنية عن المشاعر التي يكنها شيريبين للكونتيسة بلغة مهملة يفترض أنها تحاكي الأساليب الشعبية. بصفتها الفاضلة، تبدو *«هيلوييز الجديدة»* (1761) بمثابة «رومانس طويلة». وبنفس الطريقة يعارض نيرڤال في «سيلڤي» بين «الرومنسات (الريفية) القديمة» التي تحكي دائماً عن آلام أميرة وبين الأنغام الكبيرة للأوبرا. تستمر الدلالة الشعبية الإضافية، مع قيمة إيجابية هنا، واكتمل تطبيع هذا النوع المجلوب: يتعلق الأمر، بأغان قديمة، مجهولة المؤلف تعبر عن نفسية سكان «الڤالوا» التي تشكل هي الأخرى قلب فرنسا. لا تزال اللفظة تحتفظ حتى الآن من كل ذلك التاريخ بالمعنيين «حب» و«شعبي»، أما العلامات الفارقة الماضوية والفولكلورية فقد سقطت خلال المسيرة. يمكن لهذه الكلمة أن تستخدم للدلالة على الأغاني الواقعية لإيديث بياف، أو حتى أيضاً، وبتأثير اللغة الإنكليزية حيث تعني كلمة «رومانس» روايات وأفلام عاطفية رديئة، القصص العاطفية مثل نتاج منشورات هارليكين.

تحيل الرومانس إلى المسألة التاريخية والاجتماعية للأدب الشعبي. تاريخياً، يميز انتقال نوع راق إلى مروحة من الأنواع المعتبرة شعبية، أدب الإلصاق المفترض أنه يخاطب فئة متواضعة الثقافة. لا داعي أن يقدم لهذه الفئة نتاج متخصص، بل على العكس مؤلفات مصدرها الدائرة الشرعية للإنتاج: فالمسافة إذن ما بين الأدب الشعبي وأدب الإلصاق هي في حقيقتها زمنية. فروايات الفروسية مثلاً، كانت لا تزال تعتبر إلصاقية حتى القرن الثامن عشر، مما قد يفسر النبرة الوسيطة للرومانسات المكتوبة في تلك المرحلة محاكاة للأدب الشعبي. يخضع تاريخ الرومانس في الواقع لحركة مزدوجة، ضوأ عليها التاريخ الثقافي، من الأدب الشرعي إلى الثقافة الشعبية، ومن الثقافة الشعبية إلى الأدب الشرعي، الذي يمكنه إعادة استغلال الأشكال الشعبية مثمناً إياها بالإفادة من المسافة الزمنية واعتبارها «موروثة» أو «موثوقة». وهذا ما فعله نيرفال، و«الفولكلوريون» أيضاً، الذين، وبدءاً من القرن التاسع عشر، قاموا بجمع الأغاني والقصص الشعبي لأهداف سياسية متنوعة. في المرحلة المعاصرة، لا تزال «الرومانسات» تشكو من قلة التقدير، وغالباً ما يجري النظر إليها على أنها نتاج نموذجي لثقافة الجماهير المنمطة والمفتقرة إلى الإبداع الحقيقي. يرى فيها علم الاجتماع الأدبي وفي آن معاً، ثبات الأنماط الروائية والإيديولوجية للثقافة الغالبة وميكانيكيات الموافقات الشعبية، فيما ترى فيها الدراسات الأنثوية وسيلة لفرض «هوية نسائية».

Angenot M., *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1975. -Coste D., «Le genre du roman rose et la dissidence amoureuse», *Le récit amoureux*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p.297-307. -Heinich N., *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996. -Poliak C.F. et Pavis F., «Romance et *éthos* populaire. La vie et l'œuvre de Denise Roux, auteur de la presse populaire féminine», *Actes de la recherche en scineces sociales*, 123, juin 1998, p.65-85. -Thiesse A.-M., *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Seuil [1984], 2000.

دينا ريبار

راجع: الأغنية؛ الجوالة؛ النقد النسواني؛ التأثير؛ الأدب شعبي؛ الإقليمية.

الأغنية (النشيد) CHANSON

تعتبر تقليدياً قطعة شعرية تنظم لتغنى، أو شكلاً من أشكال الشعر الشفهي الملحن، تعتبر الأغنية من المظاهر الثقافية الأكثر قدماً والأكثر عالمية. من الناحية

الموسيقية جرى التميز بينها وبين «الميلودي» المنتمية إلى السجل العلمي وذلك منذ القرن التاسع عشر. (بيرليوز، فوريه، ديبيسي الخ).

مصاحبة للطقوس الدينية ومواكبة للأعمال والاحتفالات، انتشرت الأغنية منذ العصور القديمة. في المجال الأدبي الفرنسي، تشهد على صلة وثيقة بين الخيال والشفاهية (أناشيد البطولة) كما تشهد أيضاً على القيمة التي يمكن أن نوليها لنصوص مرتبطة بالحياة اليومية (الأغاني التي كانت تغنيها المرأة العاشقة أثناء عملها للتعبير عن شوقها في انتظارها للمحبوب في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وتحت وطأة نفوذ الكتابة المتزايد غدت الأغنية التي طالما اختلطت في السابق في مجال الشعر مع الموشح، الرعوية الخ. . .)، غدت شيئاً فشيئاً نوعاً موسيقياً خالصاً، مميزاً عن الممارسات الأدبية وإن استمر الأدباء في تغذيته (مارو، باييف في القرن السادس عشر، پيرون، كريبيلون في القرن الثامن عشر).

بقيت الأغنية لا تنفصم عن الأدب الشعبي، وأدت الأحداث الاجتماعية (الثورة الفرنسية، كومونة باريس مثلاً) إلى ظهور مراحل خلاّقة من جهة (*«لاكارمانيول»* مثلاً) واقتحام كتاب مهتمين بإيصال أفكارهم إلى جمهور عريض (مثل بيرنجه في بداية القرن التاسع عشر، بيير ديپون مؤلف *«أغنية العمال»* عام 1846، أو جاك غيه في بلجيكا حوالي سنة 1890 لصالح الجريدة اليومية الاشتراكية *«الشعب»*. الأغاني التي ضمنها هيغو مؤلفه: *«العقوبات»* (1852) أو أغاني ڤيرهارن لا يمكن فصلها عن هذا المفهوم الشعبي.

أثبت بوضوح قيام جمعية ملحني وناشري الموسيقى عام 1851 (SACEM) انتماء الأغنية إلى المجال الموسيقي. وهكذا تخلت للأدب عن الأغنية المطبوعة (المسماة «أدبية») وتلك التي للمغنين الشعراء (المسماة «ذات نص»)، أدى هذا التقسيم إلى التمايزات الحالية للنظام حيث نرى الأغنية مصنفة بشكل أو بآخر في تراتبية القيم (عكس الرواج) وفق انتمائها إلى الحقل الضيق (أغنية أدبية أو ذات نص كما عند براسين، باربارا أو بريل، أو أغنية كتبها كتّاب أو قصائد لحنت لبودلير أو پريفير أو أراغون) أو انتمائها إلى ثقافة الحقل الواسع (أغنية المنوعات، التراث الشفهي، ترنيمة، أغنية راقصة، أغنية للشرب). تترجم هذه الثنائية في المختارات المنشورة (مجموعة *«شعراء اليوم»* تضم بريل أو براسين) وفي طرق طبع وحفظ النصوص خاصة في المكتبات العامة.

الواقع المزدوج، الأدبي والموسيقي، وأيضاً الشعري والتجاري للأغنية يفسح

المجال أمام جدال يتناول المشروعية التي ينبغي الاعتراف لها بها. يلامس الجدل الانتاجات الحديثة (أين نضع «الراب» مثلاً؟) ولكن أيضاً يطال نصوصاً أكثر قدماً (هل يعتبر اريستيد بيران كاتباً؟). إعجاب السورياليين بإيڤون جورج يظهر أن الأغنية يمكن أن تشكل رهاناً أدبياً. في المدرسة حيث لا تزال تستخدم أحياناً مقدمة للشعر، فإن وضعها هذا يبقى إشكالياً، إذ لم يُعترف بها نوعاً شرعياً مستقلاً بذاته.

من جهة ثانية الأغنية موضوع دراسة. انكب الأتنولوجيون والموسيقيون والفولكلوريون في القرن التاسع عشر على البحث عن مصادرها وتأثيراتها وجمعوا دواوين ضخمة من الأغاني الشعبية. ألحّت المقاربة الاجتماعية والتاريخية على فائدتها للتاريخ الشفهي الشاهد على العقليات واليوتيبيات الاجتماعية.

تدرس المقاربة الاجتماعية الأغنية بالإحاطة بظروف إنتاجها، انتشارها، انتقالها، استهلاكها، كما بتأثيراتها الموسيقية (مثل الروك، البنك، الراب) المرتبطة بظاهرات الأجيال والطبقات الاجتماعية. علاقة مميزة بين مجتمع وثقافته تبدو الأغنية بمثابة مساحة للاعتراض (Protest song) أو للانضواء (مثل l'Internationale) وتعرف عند الضرورة كيف تكون مظاهرة سياسية. يشهد على ذلك «البون نيف» و«المازا ريناد» (الموجهة ضد الكاردينال مازران زمن «الفروند»)، الأغاني الساخرة المعادية للحكومة التي ألفها بيرنجيه، المقاهي الفنية والأدبية، وفيما بعد المقاهي ـ المغنى، الجمعيات المنشدة في الأوساط العمالية والحرفية من حيث انطلقت الأغنية المعترضة على ملكية «تموز» (جيل، پوتييه، ليروا، على سبيل المثال)، وهناك حانات الأغنية التي أتاحت في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي لحركة المغنين (ڤينيو، ليڤييه، ليڤيسك، الخ) أن تثير الوعي الوطني واللغوي لسكان كيبيك وأن تجسده.

أغنية الشعوب والأمم (كما في الأناشيد الوطنية) من جهة تمثل الأغنية من جهة ثانية صناعة عريضة خاضعة لقوانين السوق، تمتلك الأغنية وصناعتها أمكنة للتكريس (أكاديميات، جوائز، مهرجانات فنية، قائمة الجوائز) وهي في الواقع وسائل دعائية لهذه الصناعة ولتجارتها. ومع التقدم التكنولوجي الذي يؤمن للأغنية انتشاراً وانتقالاً أوسع (الأسطوانات، السي ـ دي، الراديو، التقنيات الجديدة) إضافة إلى الجهود التي تبذل لإبراز الفنانين *(Star System)* أخذت الأغنية تنتقل أكثر فأكثر من كونها نتاجاً ثقافياً لتغدو نتاجاً تجارياً، منمطاً، وعالمياً *(World music)* ومصمماً إعلامياً (فيديو ـ كليب، قنوات، ومجلات متخصصة إلخ). هذه الحركة تفسر الإجراءات السياسية التي

اتخذتها كل من كيبيك وفرنسا (الكوتا الراديوفونية) من أجل حماية الأغنية الفرنسية - رمز ثقافي قوي - من المزاحمة الأجنبية والأغنى اقتصادياً، الأميركية تحديداً.

Calvet L. -J., *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981. - Laforte, c., *poétiques de la chanson traditionnelle française*. Québec, PUL, 1993. - TIERSOT J., *Histoire de la chanson populaire en France*, Genève, Minkoff reprint [1889], 1978. - Zumthor P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983.

آني كانتين

راجع: الفولكلور؛ غنائية؛ السوق الأدبي؛ الموسيقى؛ الشفاهية؛ الشعر.

الأغنية المأساوية (أو الدينية) COMPLAINTE

يقدم لنا هذا الفن من خلال حكاية أو مجموعة مشاهد متتابعة مصيراً أو حالة محزنة. «المرثية» خطاب يلقى علناً، يعبر فيه شخص واحد أو مجموعة أشخاص عن ألمهم لفراق أو لوقوع فاجعة. ينتمي كلاهما إلى النوع الرثائي.

منذ العصور القديمة، تجلى الحداد بتصرفات غاية في الترميز، بالحركات، كما في نشر الرماد على الذات أو بضربها (مصدر Plainte من الفعل اللاتيني "Plangere": «ضرب: frapper») أو بالخطابات. متخذة أشكال قصائد تلقى بمناسبة التشييع سميت هذه الخطابات "thrénes" عند اليونانيين و"nénies" لدى اللاتين (اغاني ندب وتأبين م.م). وصلتنا شذرات من «الترين» التي كتبها بندار في القرن الخامس ق.م. في النشيد الثامن من الإلياذة لهوميروس ولدى مصرع آخيل على يد هكطور بكته أمه هيكيب ثم زوجته اندروماك وسط الطروادبين: وسط الحضور قرضتا قيمة الموت واستحضرتا الحياة الشقية التي تنتظرهما. في الكتاب المقدس سفر «المراثي» المنسوب خطأ إلى إرميا يعبر في خمسة أناشيد ذات طابع أدبي غاية في الرقي عن آلام الشعب اليهودي إثر خراب القدس حوالي سنة 587.

في العصر الوسيط اتخذت المرثية شكل "Planctues" (باللاتينية) أو "Planh" (بالأوكيتانية) وكانت تكتب بمناسبة وفاة شخص حقيقي، ولكنها ترد أيضاً في «أنشودة البطولة» حيث، كما عند هوميروس، تلقى من قبل الأبطال، كما فعل شارلمان باكياً حفيده في «أنشودة رولان».

استمرت ممارستها في نواحي شتى من العالم، في كورسيكا مثلاً مع آل "Voecro"، ولكنها أخذت تغيب شيئاً فشيئاً عن الأدب بحيث أنه لم تعد إليه إلاّ عن طريق المحاكاة الساخرة بمناسبة فقد حيوان أو وقوع خسارة مادية. وهكذا نجد في «*بخيل*» موليير أن مناجاة هارباغون لدى فقده علبة نقوده أشبه ما تكون بالمرثية. ومع

ذلك، نلاحظ أحياناً عودة الحيوية إلى شكل «الترين» الذي عرف في العصور القديمة كما في القصيدة الطويلة التي تحمل نفس العنوان للشاعر م. ديغي (*«إلى الذي لا ينتهي: ترين»* (1995) يبكي فيها موت الحبيبة.

يصعب علينا أحياناً التميز بين *«المرثية والأغنية المأساوية»* عندما يكون موضوع هذه الأخيرة فقد عزيز كما هو الحال في النص الذي كتبه ألان شارتييه في بداية القرن الخامس عشر ويرثي فيه زوجته المحبوبة.

إن كلمة "*Complainte*" ترد في النصوص الفرنسية بدءاً من القرن الثاني عشر بالمعنى العام لكلمة Plainte: نوح، عويل، وكان علينا الانتظار إلى القرن الثالث عشر لنرى معناها يدل على نص شعري يعبر فيه كاتبه عن مصائبه وآلامه الشخصية. وهكذا فإن «كومبلينت (شكوى) ريتيبيف» موجهة إلى نافد قادر عل مساعدة الشاعر الذي يصور نفسه بائساً ومنبوذاً من الجميع. وهي تشبه سابقتها. صور لنا أنطوان هيرويه في *«شكوى سيدة فاجأها الحب حديثاً»* شخصية تحلل اضطراب مشاعرها. تصور لنا «شكوى الفقراء وفقراء الفلاحين في فرنسا»، التي تنسب أحياناً إلى آلان شارتييه، تصور آلام الشعب.

بدءاً من القرن السابع عشر غدت الأغنية المأساوية نوعاً شعبياً. غالباً ما يبرز المتجولون صوراً فيما هم ينشدون أمام الأغاني التي يوثقونها والتي تروي حكاية مصير حزين. قد تدور حول شخصيات خيالية «كاليهودي» التائه أو جينيفياف دي برابان، ولكنها قد تتناول شخصيات حقيقية، وهذا ما حدث في نهاية القرن الثامن عشر وفي القرن التاسع عشر من الذين تسببت أعمالهم بإدانتهم بعقوبات قاسية مثل «ماندرين» قاطع الطريق الشهم، أو «لاتود» السجين البطولي، أو حتى المجرمين العتاة مثل المسمِّم «ديسري» في القرن الثامن عشر، أو السفاح «فوالديس» في بداية القرن التاسع عشر. في باريس، في القرن الثامن عشر، وفي ساحة «غريف» انتشرت عادة بيع وإنشاد «أغاني مأساوية تتناول المشانيق والمعذبين بالدولاب والتي كان الناس يستمعون إليها دامعين ويشترونها بشغف» (لويس ـ سيباستيان ميرسييه، *«صورة باريس»* رقم 463، 1781 ـ 1788)، ينحى ريستيف دي لا بريتون باللائمة على «هؤلاء المتجولين الأدنياء وفرحتهم البربرية (*«ليالي باريس»* رقم 186، 1788 ـ 1793).

في نهاية القرن التاسع عشر، ابتدع الشعراء أشكالاً أدبية تستوحي الأغنية المأساوية الشعبية، من بينها *«أناشيد»* (بريان)، أو بعض نصوص غاستون كوتيه مثل

«شكوى المقعد» التي تحكي بلهجة محلية آلام عامل منجم. وبطريقة الدعابة السوداء كتب فرانك ـ نوهين *«شكوى السيد بينوا»*. ولكن «لافورغ» هو الذي جدد النوع بمزيد من الحرية في ديوانه *«أغاني مأساوية»* (1885). احتفظ بالنغم الحزين باللازمة، بأساليب الحذف والإدغام، بالكلمات المؤثرة، ولكنه أكثر من المجاز والاستعارة والارتباكات الإيقاعية والمعجمية لإبراز مختلف وجوه الأمل والخيبة. قليلة الاحتفال بالقص تبدو أناشيده المأساوية أقرب إلى مراثي تتناول الشرط الإنساني، يكمن عنفها في الدعابة والصنعة الشعرية. استمرت الأغنية المأساوية في القرن العشرين في الغناء الشعبي بشكل خاص (أغنية «بيت» المأساوية Complainte de la Butte).

Bertrand J.-P., *Les complaintes de Jules Lafogue. Iroaie et désanchantement,* Paris, Klinck-sieck, 1997. - Lyotrad J.-F, article "Performance", in *Encyclopaedia Universalis.* - Coll. : *Mille et cent ans de poésie française, de la Séquence de Sainte-Eulalie à Jean Genêt,* éd. ét. et ann. par B. Delvaille, Paris, Laffont "Bouquins", 1991.

ميشال بنواست

راجع: الأغنية؛ الإذن؛ المرثية (القصيدة المؤثرة).

أفريقيا جنوب الصحراء AFRIQUE SUBSAHARIENNE

المقصود بأفريقيا ما وراء الصحراء وأفريقيا الساحلية المستعمرات الفرنسية والبلجيكية الفرنكوفونية الواقعة في وسط أفريقيا وفي غربها. إنها أعطت أدباً مهماً كتب باللغة الفرنسية ظهر خلال فترة استعمارها ولكنه ازداد انتشاراً منذ استقلال هذه البلدان.

تعود أولى تجليات هذا الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في تلك المناطق إلى نهاية القرن التاسع عشر. البحث (ستيفانو كاوزيه 1911) والحكاية التقليدية المكتوبة هما الشكلان الأكثر غلبة. من الناحية الأوروبية، لا يمكن الفصل بين الاهتمام بالثقافة الأفريقية والتحديث الفني في بداية القرن العشرين. اكتشف «ساندرار» وفرة الأدب الأتنوغرافي الموجود لدى نشره كتابه *«الأنتولوجيا السوداء»* عام (1919). جائزة غونكور التي فازت بها *«باتووالا»* لكاتبها رينه مارن سنة 1921 المتبوعة بكتاب «باكاري ديالو» *قوة الطيبة* (سنة 1926) مؤشران على أول إقرار بذلك. ومع ظهور نتاج محلي مناهض للاستعمار *«اغتصاب وطن»*: لمؤلفه لامنين ينغور (1927) ثم *خضاب* (1937) لمؤلفه غيبانيه ليون داماس، اتخذت حركة الزنْوَجَة شكلاً لها: مجلة *الطالب الأسود* (1931)، ثم *«دفتر العودة إلى البلد الأصلي»* التي أسسها المارتينيكي

ايميه سيزير (سنة 1939) زادتها قوة وانتشاراً ساهم فيه السنغالي ليوبولد سنغور *«أغاني الظل»* (1945). وهكذا ظهر نتاج شعري وفير يعبر عن الصوت الثائر للثقافة الأفريقية. أدت هذه اليقظة إلى خوض معركة من أجل الاستقلال: هذا ما نراه في الكاميرون تحديداً مع *«مسيح بومبا المسكين»* (1956) للمؤلف (مونغو بيثي) و *«الزنجي الهرم والميدالية»* (1956) لفرديناند أونو.

بعد عام 1960، سنة محورية لاستقلال معظم البلدان الأفريقية، أخذ الكتاب يبحثون عن طرقهم بين حميا النضال والحذر الذي فرضته الحكومات الجديدة. انصرفوا إلى معالجة صعوبة التوفيق بين الموروث والتقدم: *«المغامرة الملتبسة»* (1961) لمؤلفها شيخ حميدو كان (السنغال) وإلى إدارة الحرية الجديدة للبلدان الأفريقية: *«شموس الاستقلالات»* (1968) لكاتبها أحمدو كوروما (ساحل العاج) والتي بدت أثراً مفصلياً بكل المعايير. انتقدوا بشدة هذه الأفريقيا الجديدة التي تعاني من الفوضى وغياب التنظيم نذكر منهم الكونغولي ف.ي. ميدنب الذي كان روائياً وكاتب مقالة وأبحاث. يمتاز هذا الأدب بوطنية أدبائه، و «بأفرقة» الألفاظ والتراكيب وبإدخال الشفاهي بالمكتوب (أمادو ها مباتيه با).

منذ ثمانينيات القرن الماضي، تجدد الأدب الأفريقي بقوة وأبرز ما يسميه النقاد مختارين «الكتابات الجديدة». اهتم بشكل خاص بالصورة الساخرة وبالإضحاك ليحفظ لنفسه مسافة عن الأنماط الثقافية التي يقدمها التعليم وليعبر عن قساوة العلاقات الاجتماعية الأفريقية. يمتاز هذا النتاج (وخاصة مع كاليكستيه بييالا وسوني لابوتانسي) بالمبالغة والهزء.

يرجع الأدب التقليدي الشفوي، والمكتوب على حد سواء (باللغتين العربية والأمهرية بشكل خاص) إلى عهود قديمة جداً: هناك ملاحم ترجع إلى القرن الخامس عشر لا تزال حية (سونندياتا)، وتتوارث الأجيال الحكايا والأساطير، الأحاجي والأمثال. أما في اللغة الفرنسية فالأدب حديث العهد، ونشأ من مقاربة الأنواع الغربية كالبحث والمقالة التي بدأت صحفية، ورواية السيرة الذاتية، والشفهي الذي يدون. وبتشجيع من المستعمرين، سمح بكتابة الشكاوى وعرائض الاحتجاج على الظلم وحتى إثبات الهوية. بعد العام 1960 انتشرت الفرنسية بوساطة التعليم المدرسي، آخذين بعين الاعتبار العدد الكبير للغات العامية والصعوبات الاقتصادية التي فرضت نفسها بهذا القدر أو ذاك، بحسب البلدان، متيحة فرصة تعبير أصيلة، متكيفة مع الظروف المحلية، مع حرص على التواصل مع سائر المناطق الفرنكوفونية. ثم أخذ

الأفارقة يحاولون تحرير كتابتهم من الأنماط الغربية واستخدام لغة تنهل من الموروث الشفهي ـ الماثل خصوصاً على شاكلة حكايا متضمنة ـ بمقدار ما ينهل من لغة تحررت من المتطلبات المدرسية للكتابة، والتي هي أقرب إلى منابع اللغة المحكية حالياً.

لقد عملت على بعث الحياة الأدبية مجلات مثل *«الصوت الكونغولي»* (1945 ـ 1959) و «الحضور الجامعي 1959 ـ 1971» في الكونغو البلجيكي، ومجلة أليون ديوب، *«الحضور الأفريقي»* (التي صارت فيما بعد داراً للنشر في باريس). في السبعينيات، كان الأمل في إيجاد سوق أدبي أفريقي قابلاً للتحقق في مرحلة من المراحل، ولكنه ما لبث أن تلاشى في السنوات اللاحقة بسبب الصراعات السياسية ومستوى تعليمي راكد أو حتى متراجع. يتميز النتاج المعاصر بوجود «سوق مزدوج» محلي وأوروبي (خاصة باريسي) يمكن لقيمهما وتوقعاتهما أن تكون مختلفة وتلامس الصراعات القائمة بين المركز والمحيط. هذا التشظي يسير جنباً إلى جنب مع تشظي أماكن منح الشرعية التي تجعل من هذه الآداب، رغم حيويتها، سريعة العطب.

Bokiba A-P., *Écriture et identité dans la littérature africaine,* Paris, L'Harmattan, 1999. - Chevrier J., *Littérature nègre,* Paris, Armand Colin, 1984. - Kane M. K., *Roman africain et traditions,* Dakar, Le Nouvelles Éditions Africaines, 1982. -Kazie-Tani N.-A., *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral, Afrique noire et Maghreb,* Paris, L'Harmattan. 1995. - Moura J. -M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale,* Paris, PUF, 1999.

ميشال تيتو، آن ـ ماري بوسك

راجع: المركز والمحيط؛ الأدب الاستعماري؛ الفرنكوفونية؛ الشفاهية؛ ما بعد الاستعمارية.

الأفكار النموذجية — TOPIQUE

من اليونانية «topos»/ *«مكان»*) تعني هذه الكلمة خزان البراهين المستعملة في الخطابة. وبمعنى حديث أوسع، تعني مجموعة الأقوال المجمع عليها في ثقافة معينة، والتي يمكن أن تظهر في الخيال كما في البرهنة. إنها تعني، إذا ما أردنا ذلك مخزون «المعاني المبذولة» بالمعنى الأول للعبارة.

كان أرسطو في *«الخطابة Rhétorique»* و*«براهينها / Topiques»* أول من قدم تنظيراً لهذا المفهوم. رأى أن الأفكار والبراهين لا تصير أبداً **ex nihilo**: وبالتالي من المناسب تحويلها إلى مخزون (*Topiques/ أفكار نموذجية*)، أو وضع منهج يسمح بالوصول إليها. يقوم هذا المنهج على الانطلاق من مقدمات منطقية مقبولة إجمالاً ـ إذن ترجع إلى ما هو ممكن ـ لنستنتج منها قياساً وغالباً بقياس إضماري للاستنتاجات

المقنعة. الفكرنة/ Topique فن العثور على البراهين، هو إذن شكل من أشكال «الوسائل والتقنيات التذكرية لاكتشاف أفكار الخطاب» (ج.ج. روبييه، *«عناصر الخطابة والتعليل»*، باريس، دينو، 1993، ص. 19). هناك مقولات عامة من مثل «الممكن والمستحيل» «الواقعي، رغير الواقعي» كي لا نذكر المزيد، لا ترجع إلى أي معنى خاص، ولكنها تصلح للجميع: هي أيضاً «معان مبذولة» بالمعنى الأول. في روما، حدد شيشرون في *«عن الخطابة»* حدد المنهج: رأى أن «الأفكار» تساعد على التمييز بين مختلف البراهين الممكنة، تلك «المرتبطة بالقضية» التي علينا أن نعالج. وهكذا نلاحظ الفرق بين «الأفكار الخاصة» بكل نوع من أنواع الخطاب والأفكار المبذولة». كان هاجس كنتيليين أكثر توجهاً نحو التربية، وقاد إلى نقل معنى الخطاب نحو سلسلة من الأسئلة مثل: *من، ماذا أين، بأية وسائل، لماذا، كيف، ومتى؟* (*quid*، *quis*، *ubi*، *quibus auxiliis*، *cur*، *quomodo*، *quando?*؟)، مما أرسى سلسلة من المعاني المبذولة الأساسية. هذه الأفكار النمطية ليست «أفكاراً موروثة»، وإنما هي منهج. الاستخدام الوسيط لهذا المنهج كان أقرب لاستيحاء الخطابة اللاتينية المتأخرة: أشار ا.ر. كيرتيوس ثم م.أنجينو إلى أن *الخطة* الوسيطة تضارع «بعض الصور ـ الموضوعات التي تشكل الثوابت الضرورية والمتعارف عليها لأنواع أدبية خاصة. يتعلق الأمر بمخزون من المواضعات وأفكار ـ نموذجية وصور، مجموع غير مقترن بوظيفة إقناعية» (م. أنجينو، ص. 165)؛ وكذلك الحال بالنسبة لتواضع المعاني المكرورة للكاتب أو الخطيب. رجع العصر الكلاسيكي إلى خطة العصور القديمة، وبخاصة إلى النص التربوي المستوحى من كنتيليين: هذا هو الحال في *«الخطابة»* لبرنار لامي (1674). فكرة «المعنى المبذول»، وبالتالي الفكرة النموذجية، أخذت تتعرض شيئاً فشيئاً إلى النظر إليها بانتقاص. غير أن حضور «الصور والأفكار ـ النموذجية» استمر في الأدب. تجلى أكثر ما تجلى في الأمثال والحكم، إضافة إلى الأنواع الواسعة الانتشار. شكلت أرضية ثقافية شيدت فوقها الأصالة. جعل منها رابليه مادة لرسومه الكاريكاتورية. أفاد منها مونتيني دونما مدح أو قدح. والأدب لا يتوقف عن بث الحياة فيها كلما لجأ إليها البعض: يحضر خطاب (Locus amœnus/ المكان الأثير) في وادي لينيون في *«الأستريه»* (1607 ـ 1627) كما يحضر في *«وادي»* لامارتين، وبأشكال جديدة يبعث الحياة بالإحساس في الطبيعة عند روسو، وعند برناردين دي سان بيار، يظهر من جديد في نصوص حديثة ناجحة (ب. ديليرم، *«أول جرعة بيرة ومتع أخرى صغيرة»*، 1998). بالمعنى الواسع للكلمة، الأفكار النموذجية دائمة الحضور، ولكن

لا يصرح بها أبداً، أنها تنسج أحد أبرز الوقائع البينصية. بعد الحرب العالمية الثانية، شهدت الخطابة شيئاً من الازدهار، ترسخ بدءاً من الستينيات. وفي هذا الإطار، كما في تحليل الخطاب، وجدت الأفكار النموذجية لنفسها شيئاً من المكانة: اعتبرت المساحة المفضلة للتعبير عن القيم وبخاصة عن الدوكسا.

ومنذ ما بعد أرسطو غالباً ما انزلقت الأفكار النموذجية من طريقة دون مضمون أعد مسبقاً، نحو مضمون بدون طريقة، بحيث ظهرت لوائح تحوي خليطاً من المعاني المبذولة، ذخائر برهانية مكرورة، أفكار نمطية متداولة، قادت إلى تهديم البناء البياني. وإذا كانت اللغة المتداولة المعاصرة تتعامل مع هذا «الخطاب» بشكله الجامد («الكليشيه»)، إلا أنه يبقى مفهوماً مهماً نظراً لفوائده التاريخية والاجتماعية والجمالية. وهكذا فإن أنجينو في دراسته عن الكلام النقدي يظهر. نظرية المعاني، وكأنها، أساساً، تفكير بمضمر الخطاب، وهي بهذا تكشف عن طبيعة المسكوت عنه عن «ما هو تحصيل حاصل» (م. أنجينو، م.ن.ص. 163) وبالتالي ما هو إيديولوجي. وبشكل أوسع، أشار باختين إلى أهمية الاستدلال على البينصيات والأفكار المتداولة الموجودة في كل أنواع النصوص، وبخاصة الأدبية منها. في بحث نشر مؤخراً عن فن التعليل والبرهنة كما يتجلى في الأدب. ربط ج. ديكليريك الأفكار النموذجية بمسألة القيم: وهكذا يصبح المعنى المتداول نقطة تمركز *للدوكسا* داخل النص الأدبي، بما في ذلك الخيالي. وفيما وراء هذا، تشكل استعادة تاريخ هذه الأفكار إحدى طرق التاريخ الأدبي، مثل دراسة الموضوعات والأفكار المسيطرة في المراحل المختلفة.

Angenot M., *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982. - Barthes R., «L'Ancienne Rhétorique», Communications. 1970, n°.16, p.172-223. -Curtius E.R., *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956. -Declercq G., *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires, 1993. -Kibedi-Varga A., *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1989.

روبير ديون

راجع: البرهان (التدليل)؛ الدوكسا؛ الإيديولوجية؛ الخيالي والخيال؛ البينصية؛ الفكرة العامة؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ المقولب.

ADAPTATION — الاقتباس

الاقتباس بمعناه الأكثر شمولاً هو القيام بنقل نتاج (نص أو صورة) من شكل من أشكال التعبير إلى شكل آخر. إذا فهمنا الأمر على هذه الصورة، ورغم أن الأدب

هو ميدانه المميز، فإن الاقتباس لا ينحصر به وحده وإنما يلف الفنون جميعاً. ومع ذلك فإن الاستعمال الشائع لهذه الكلمة يعني تحديداً نقل نص أدبي إلى عرض (سينما، تلفزيون، مسرح أو أوبرا عندما لا يتعلق الأمر بنص أعد خصيصاً لهذه الأنواع) أو إلى نتاج يقوم على الصور (رسوم متحركة، حكاية مصورة).

هناك عدد لا يحصى من الآثار التي تم اقتباسها بدءاً من النصوص الميثولوجية «*من أوديب إلى الأوديسية*»، من «*المهابهاراتا*» إلى «*الأناجيل*» كلاسيكيات التراث العالمي (من «*هاملت*» إلى «*موبي ديك*»، من «*دون كيشوت*» إلى «*دراكولا*»، من «*فاوست*» إلى «*البؤساء*» أو إلى «*جرمينال*» بما في ذلك الآثار المتعارف «بعدم قابليتها للتحول إلى فيلم» من مثل «*البحث عن الزمن الضائع*» إضافة إلى النتاج الضخم الواقع على تخوم الأدب ـ الجيد منه والأقل جودة ـ حيث نهل كتبة السيناريوهات والمقتبسون حكايا كاملة، وشخصيات ومواقف روائية وحولوها نحو الأفضل (الأفلام السوداء المستوحاة من روايات النوع نفسه) أو نحو الأسوأ (معظم اقتباسات سيمينون على سبيل المثال).

يعود الاقتباس إلى الأزمنة السحيقة عندما كانت المأساة اليونانية تستعير موضوعاتها من القصائد الملحمية *أوديب ملكاً* لسوفوكليس تستوحي الأسطورة الطيبية (من طيبة. مصر. م.م.) التي أعاد نقلها الشاعر كينيتون في القرن الثامن. في القرون الوسطى، ثم في عصر النهضة، «*الغرائب*» و «*الخوارق*» التي يتقدم المشهدي فيها على الأدبي، اقتبست «*الكتاب المقدس*» *(سر الآلام، أعمال الرسل)* أو حياة القديسين. المسرح الإليزابيثي *(الدكتور فاوست لمارلوويه)* المسرح الكلاسيكي الفرنسي (راسين على سبيل المثال كتب استير وأثالي مقتبساً مقاطع من *(الكتاب المقدس)* وصولاً إلى مسرح زولا الواقعي الذي اقتبس رواياته شخصياً («*الصراعة*» مثلاً)، نتاج جعل من الاقتباس أمراً مألوفاً. الأمر نفسه حدث مع الأوبرا، بدءاً من مونتفيردي *(أورفيو)* إلى روسيني *(حلاق إشبيلية* لبومارشيه) وڤيردي *(ريغوليتو* لهيغو) إلى ألبان بيرغ *(وازيك لبوشنير)* تبين لنا اقتباسات لا تحصى عرفها تاريخ الأوبرا. ومع ذلك فإن الاقتباس بات منهجياً ومنظماً في السينما، وهذا بدءاً من ظهورها. خلافاً لما هو عليه الحال في المسرح والأوبرا فالسينما صناعة لها ضروراتها الإنتاجية. في زمن مبكر جداً ظهرت الحاجة إلى حكايا صالحة للاقتباس، ومنذ العام 1896 اقتبس ميلييس، إضافة إلى عروضاته السحرية، الغرائب والأساطير *(فاوست ومارغريت)* 1897، «*بيغماليون وغالاتيه*» (1898) أو بعض الحكايا الخرافية الأمثال للافونتين «*الصرصار والنملة*» (1897). روائع الأدب الروائي والمسرحي التي تم

تحويلها إلى كانفا بسيطة استُغلت إلى أقصى حد. سنة 1900 حولت سارة برنهاردت *«هاملت»* إلى فيلم أخرجه كليمون موريس. ومع موجة «الفيلم الفني» التي انطلقت سنة 1908 صار الاقتباس عملاً شائعاً يهدف إلى اجتذاب جمهور بورجوازي مثقف كان لايزال ينفر من السينما حتى ذلك الحين. نقلت إلى الشاشة مسرحيات لقيت نجاحاً كبيراً قام بعرضها ممثلون كوميديون على خشبة المسرح، وكذلك عدد من النتاج الرومانطيقي ـ *«البؤساء»* على سبيل المثال التي بدأ اقتباسها منذ العام 1907 والتي عرضت بما يزيد على 30 رواية مختلفة ـ الذي كشف عن بنية روائية ملائمة تماماً للسينما (بل وتحدث بعضهم عن طبيعة «شبه سينمائية» لهذا الأدب). عبر المسيرة التاريخية للسينما فإن الأدباء الذين تم اقتباس نتاجهم في السينما هم غالباً: شكسبير، ديماس الأب، ديكنز، تولستوي، هيغو، بلزاك، بوشكين، جاك لندن، زولا، ديستيوفسكي. غالباً ما يرجع اقتباس الأثر في السينما لشعبيته لا لأدبيته. تساهم السينما بدورها في زيادة شعبية الأثر المقتبس. تمحو هذه الشعبية الفوارق ما بين الأدب الرفيع والأدب الشعبي الذي يشارك السينما في كونها صناعة تجارية بامتياز. بنية «الرواية ـ المتسلسلة» القائمة على عرض حوادث شبه مستقلة تعتبر مثالية لجذب الجمهور ـ لاحظ النجاح الذي عرفه *«فانتوماس»* لمارسال ألين وبيار سوفيستر، والاقتباس المهيب الذي قام به لويس فيياد سنة 1913 ـ وهي ملائمة تماماً للسينما (ثم للتلفزيون) لتغدو اقتباسات طويلة نسبياً.

رغم أن الاقتباس قريب مبدئياً من أشكال تناصية أخرى إلا أنه يختلف عن الترجمة، والتقليد، والاستعادة، والمتابعة، والتمثل، والانتحال، والتحريف، والمعارضة، أو حتى *«النسخة الثانية السينمائية»*. الاقتباس ليس مجرد تملك لنص أصلي، إنه عملية انتقال، تحويل شكل فني إلى شكل آخر (من شعر إلى أغنية، من ملحمة إلى مسرح، من رواية إلى فيلم سينمائي، من حكاية إلى رسوم متحركة) وبالتالي من لغة إلى أخرى، مما يستدعي شكلاً من أشكال الترجمة. من هنا لا يمكننا الزعم أن كورناي «اقتبس» مسرحية غي يين دي كاسترو عندما كتب *«السيد»* أو أن موليير «اقتبس» تيرسو دي مولينا عندما كتب *«دون جوان»*. أحدهما كما الآخر استولى على نص كتب للمسرح، أعاد كتابته، قلده، محافظاً تماماً على مسرحته. ومع ذلك فإن الاقتباس كما التقليد أو الاستعادة يفرض بقوة وجود علاقة نصية شديدة مع النتاج الأساس وعملاً تحويلياً على قدر من الأهمية. لهذا السبب قال بعضهم أن لافونتين «اقتبس» ايزوب أو فيدر رغم التزامه بالإطار الواضح المعالم للخرافة ـ المثل وأن فيني «اقتبس» *«عطيل»* شكسبير عندما كتب «مور البندقية» فيما هو ترجمها بشيء من الأمانة.

قضية الاقتباس مسألة زائفة بنظر فرنسوا تريفو، ومع ذلك في انتقاداته الساخرة التي استمرت مشهورة، بخلاف المقتبسين في «أعراف النوعية» التي عرفتها السينما الفرنسية في خمسينيات القرن الماضي، هي التي طرحت مسألة الاقتباس من حيث الأخلاقية، الأمانة (أو الخيانة) لروحية النص المصدر. يأخذ على أورونش وبوست مقتبسي جِيد وكوليت وبيرنانوس أو راديجيه زعمهم الأمانة لروح النص بعد أن جردوه من طبيعته مستبدلينه بخطابهم الخاص. والواقع أننا نجد في سيناريوهاتهم نفس المعاني الفوضوية والمعادية للكهنوت. الاقتباس المنتظم لأدباء مختلفين من قبل نفس المقتبسين يؤدي إلى اجتثاث الفروقات القائمة بين الآثار الأدبية وإلى إزالة ما يمنحها فرادتها: الأسلوب. يدعو تريفو إلى سينما لا تنفي الأدبية على النص المصدر، أو ما يسميه أندريه بازين «السينما غير الصافية» والتي يراها متمثلة في اقتباس «*مذكرات كاهن من الريف*» لروبير بريسون في فيلم التزم التقيد بالرواية صفحة صفحة بل وعبارة عبارة. في اقتباسه لروايات هنري بيان روشيه، راي برادبيري، أو ويليام ايريش، حاول تريفو الحفاظ على الميزة الأدبية للحكاية، وباستخدامه على وجه الخصوص لصوت يقرأ شذرات من النص الأصلي. ومع ذلك فإن التقيد بالنص الأصلي يبدو في أيامنا هذه مسألة عفا عليها الزمن. أقر تريفو نفسه مستشهداً بما قاله كارلو ريم أن «اقتباساً أميناً هو بمثابة خيانة». لأن الاقتباس السينمائي القائم على تحويل النص الأدبي إلى صور، تمنحه بحكم الواقع تأرجحاً بين صور يبنيها القارىء وصور تقدم جاهزة للمشاهد. يضاف إلى هذا قيام نظرة تنتمي إلى زمن مختلف، ثقافة مختلفة وحساسية مختلفة. عندما قام ويليس بإخراج فيلم «*ماكبث*» محترماً مسرحة النص قدم لنا نتاجاً ويليسياً بقدر ما هو شكسبيري. شئنا ذلك أم أبينا، الأمانة في اقتباس نص هي خدعة. ما يعول عليه *فقط* هي أنماط التحويل، الخيارات الجمالية التي تتطلبها، وصدق عرضها.

Bazin A., «Pour un cinéma impur», in *Qu'est-ce que le cinéma?*, paris, Le Cerf, 1959. - Clerc J. M., *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993. - Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982. - Helbo A., *L'adaptation. Du Théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997. - Vanoye F., *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989; *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.

مارك ـ إيمانويل ميلون

راجع: السينما؛ الصورة؛ التناص؛ التحريف؛ المعارضة؛ السيناريو، الترجمة.

أقسام الخطاب PARTIES DU DISCOURS

راجع: فن الخطابة وعلم البيان

الإقليمية (النزعة المحلية في الآداب والفنون) RÉGIONALISME

في الميدان اللغوي تستخدم هذه اللفظة للدلالة على عبارة، أو كلمة، أو تركيب لفظي خارج على أصول اللغة القومية المقعَّدة، يجري استخدامها في فضاء ضيق. يستخدمها النقد الأدبي للإشارة إلى مؤلفات يمكن إدراج مرجعيتها في أرضية محددة. في الحقل الأدبي الفرنكوفوني، الذي يتميز بمركزية قوية، غالباً ما تستخدم المناطقية كمرادف لإنتاج المحيط أو النواحي، وغالباً ما تستبطن دلالة منتقصة. ومع ذلك فإن هنالك حركات معترضة على هذه المركزية، اعتبرت، وخلال القرن العشرين، المناطقية نقيضاً للفئة الفاقدة الأهلية «الباريسيانية».

كثيرة هي المؤلفات التي تندرج في فضاء محلي محدد طوال مراحل التاريخ الأدبي الفرنسي. ازدهر وصف المناظر الطبيعية، شعراً ونثراً في القرن التاسع عشر، كما انتشرت الروايات «الريفية» أو «المناطقية» (جورج صاند، ايركمان ـ شاتريان، فرديناند فابر، ليون كلاديل). كما ظهرت حركات، وقفت نشاطها على الدفاع وعلى نشر لغات غير اللغة الفرنسية، في بريتانيا بخاصة وفي بلاد «الدوكو» (فيليبريج أون بروفانس بدءاً من سنة 1854 حول ف. ميسترال). ومع ذلك، فإن لفظتي مناطقية ومناطقي لم تظهرا في اللغة الفرنسية إلا حوالى نهاية القرن التاسع عشر. (معجم الأكاديمية الفرنسية لم يذكر «مناطقية» إلا بدءاً من سنة 1934 فقط). لقد عبرتا عن ظهور حركة سياسية وثقافية في آن، في فرنسا الجمهورية الثالثة، ترفض المركزية المفرطة كما هيمنة العاصمة. ذلك أنه في باريس تتمركز السلطات السياسية والإدارية، والثقافية أيضاً: الناشرون المعتبرون، الصحف المؤثرة، النقاد والصالونات. مندرجة في خطاب نهاية القرن المسكون بالانحطاط القومي، مستندة والحالة هذه، إلى التأثير الموهن للتضخم الباريسي، طرحت هذه الحركة بعثاً لفرنسا بفضل أحواض الطاقات المناطقية. عبرت عن ذلك بدْئياً بخلق العديد من المجلات المحلية الصغيرة، ودور النشر المشتركة والمدعومة من الشبيبة المثقفة في الريف. تشكلت شبكات اتصال بين هذه الجماعات، ضمن ما يشبه فيديرالية مناطقية. انطلقت «حملات تدعو إلى اللامركزية الأدبية» قادها مدراء الصحف المحلية. من خلال هذه

المبادلات، تمت صياغة تعليل إيديولوجي وجمالي يواجه السيطرة الباريسية. باعتراف دعاتها بالذات، لا تمتلك المناطقية تحديداً دقيقاً، غير أن الحركة، وحدت جميع الإرادات الطيبة الراغبة بتبيان قيمة القوى الحية في الأمة، والتعرف إلى «الشعب» (الفلاح) وموروثاته، والخصوصيات الحقيقية «للأوطان الصغيرة» والمناطق، من الناحية السياسية، قدمت المناطقية نفسها باعتبارها الوطنية الحقيقية التي تقود إلى خلاص فرنسا، وثقافياً على أنها الدواء المناسب للهرم والتحلل اللذين أصابا النتاج الباريسي. تم تأسيس «الاتحاد المناطقي الفرنسي» سنة 1900 بإدارة شاب مجاز بالآداب، عضو في فيليبريج، جان شارل ـ برين. منظّر للمناطقية السياسية والإدارية، خصص أيضاً كتاباً (*«الآداب المناطقية»* 1908) وعدداً لا يحصى من المقالات للمناطقية الأدبية. الأفعال الحقيقية «للاتحاد» تبقى دائماً متواضعة، ولكنه مارس تأثيراً قوياً في برجوازية المهن الحرة والثقافية. وفيما بقيت المطالبات المناطقية عديمة التأثير في الموضوعين السياسي والإداري، فإن المناطقية الثقافية عرفت نجاحاً واسعاً في ظل «الجمهورية الثالثة».

بدءاً من سنة 1900 وحتى الحرب العالمية الثانية، عرف النتاج الأدبي المناطقي انطلاقة كبيرة ونجاحاً مؤكداً. يندرج قسم كبير من النتاج الروائي المناطقي ضمن النهجين الواقعي والطبيعي، مستعيداً ما عمل على نجاح هذين التيارين: الكشف عن العالم الاجتماعي، هنا عالم القرى وبخاصة الأرياف. ضمن الوصف، الذي غالباً ما اتسم بالدقة، للأعراف والعادات المناطقية والريفية، كما الاشارات العديدة ذات البعد الأثنوغرافي، اهتماماً خاصاً، رغم كون حبكاتها غاية في البساطة على وجه العموم.

شكل التعارض مدينة/ ريف الدافع الدرامي الحقيقي. العالم القروي الذي غالباً ما قدم بعبارات سوداء، وبخاصة بأقلام المربين، بدا «*in fine*» أقل إثارة للخشية من المدينة المفسدة. غالباً ما تكون مرجعية الكلام المناطقي حذرة، محدودة ببعض الكلمات المخصوصة. غير أن بعض الكتاب المناطقيين، من مثل المربي لوسيان غاشون، باستخدامه الإمكانات التي يتيحها الأسلوب الحر غير المباشر، أرسى أسس كتابة أقرب ما تكون إلى الشفاهية الشعبية المحلية.

وبحكم كون الحقل الأدبي الفرنسي شبه مغلق أمام الطبقات الاجتماعية الشعبية، يندر وجود فلاحين بين كتاب المناطق. يكاد يكون البوربوني إميل غييومين والبيكاري فيليبا ليبيغ الوحيدين اللذين تمكنا من النشر رغم الصعوبات الكبيرة، نتاج حط من شأنه النقد الأدبي، ولكنه عرف شيئاً من القبول لدى المسؤولين النقابيين

والمربين. ينتمي غالبية كتاب المناطق إلى البرجوازيتين الصغيرة والمتوسطة. ريفيون غالباً ما اعتبروا «فلاحين» في الوسط الأدبي الباريسي، عندما أرادوا أن يعترف بهم هذا الوسط، ردوا الإهانة، واعتبروا أنفسهم الممثلين «للشعب الفرنسي الحقيقي». هذه هي المسيرة التي قام بها على وجه الخصوص المربي الفرانكونتوا لويس بيرغو، الذي سخر منه في باريس بسبب ريفيته، وانتهى به الأمر ليظهر في نتاجه ابتذالاً ريفياً كان بمنأى عنه في البدء.

يرجع نجاح المناطقية أيضاً إلى اعتماد استراتيجية الجماعة. لم تشكل المناطقية مدرسة أبداً، كما لم يكن لها أبداً أية نظرية. غير أن تأثير العدد، إقامة الجمعيات (جمعية كتاب الريف التي أسست بعد الحرب العالمية الأولى)، تأسيس الشبكات بين المجالس والدعم المتبادل، أمور ساعدت على وضوح الرؤيا لدى المناطقية، كما على اكتساب للمواقع. غالباً ما منحت جائزة غونكور المبتدئة لروايات مناطقية: «*أراضي اللورين*» لإميل موسيلي سنة 1907، «*سيد اللوردين*» لألفونس دي شاتوبريان سنة 1911، «*فتيات المطر*» لأندريه سافينيون سنة 1912، «*نين*» لأرنست بيروكون سنة 1920. كما منحت جائزتي فيمينا ورينودو في عشرينيات القرن الماضي مرات عدة لمؤلفات مناطقية.

تبنت حكومة بيتان المناطقية، لفظة ناجحة في الجمهورية الثالثة وذات مضمون إيديولوجي غامض، لتجعل منها الكلمة الأساس في دعايتها. اعتبرت حكومة فيشي النزعة الريفية والفولكلورية جزءاً من الثقافة الرسمية. ضاعف النظام من إقامة الاحتفالات المناطقية، جعل من الأوڤيرنيا هنري بورا مجداً وطنياً، غير أن الإنتاج الأدبي تراجع كثيراً تحت الاحتلال. عند «التحرير»، تعاملت «الدولة الفرنسية» بشيء من الانتقاص إزاء استخدام لفظة مناطقية. حتى وإن كانت المناطقية السياسية، قد عادت إلى الظهور في ستينيات القرن الماضي كحركة يسارية متطرفة، ورغم استمرار النتاج الأدبي ذي الطابع المناطقي بوفرة ونجاحه في المكتبات، فإن النعت بالمناطقية، بات منذ ذلك الحين، يحط من شأن العمل.

أثارت المناطقية اهتماماً قوياً في سائر البلدان الناطقة بالفرنسية، تولى ناقد أدبي أساسي «*بيان التكلم بالفرنسية في كندا*» أدجيتور ريڤار منذ سنة 1903 التعريف بالحركة التي قدمت باعتبارها نموذجاً لانتشار أدب كندي - فرنسي. الريفية، الإشادة بالموروث والقيم الفلاحية التقليدية المتوارثة، تتوافق تماماً مع الرؤية الكهنوتية: يضاف إلى هذا، أن لائحة بينات البيع المناطقية تسمح بالتخلص من وضعية النتاج

القاصر والمنحرف تماماً عن المركز التي يعيشها النتاج الأدبي في كيبيك. «جرت الدعوة التي قام بها كاميي روا إلى «وطنية» الأدب الكندي ـ الفرنسي في أول الأمر تحت ستار المناطقية. اتخذ البعد اللغوي فيها (اعتماد لغة مخصوصة دون أن تعتبر فرنسية منتقصة) منزلة مهمة. الوضع مختلف في سويسرا النورماندية، التي كانت تمتلك مؤسساتها الأدبية الخاصة، وتتمتع بفضاء نشر فاعل ومتشعب، عندما ظهرت المناطقية الفرنسية. باختياره الحر للمرجعية المناطقية حظي القودواوي شارل فرديناند ـ راميز ـ ولو مؤقتاً ـ بمنزلة معينة في الحقل الأدبي الفرنسي، وتخلى بشكل أساسي عن العناصر المشرعنة المعتمدة في الحقل الأدبي السويسري واتخذ لنفسه فيه موقع الطليعي. سمحت الستراتيجية المدعومة من *«دفاتر قودواوية»* التي انتظمت حولها مجموعة أدبية، سمحت بالانتقاص من النتاج المحلي السابق واتخذت وضعية مهيمنة. وعلى العكس من هذا، ومن خلال معارضتها للمناطقية، زعمت «جماعة الإثنين» في بلجيكا، اكتسابها للشرعية.

إن تحديد الأدب الفرنسي بالعودة إلى المرجعية العالمية، وذلك كنتيجة للتشكل المبكر للحقل الأدبي الوطني، إضافة إلى فترة طويلة من الغلبة، يفرض انتقاصاً دائماً لشأن الأقليمية. رغم كون الأدب المناطقي مهماً من حيث الكم، كما عرف في الغالب نجاحاً في المكتبات، إلا أنه يغيب في معظم الأحيان عن «تواريخ» الأدب الفرنسي المعاصر. كما أنه لم يحصل على اعتراف عابر، خلال النصف الأول من القرن العشرين، إلا في إطار ستراتيجية جماعية معترضة بشدة على بنية الحقل الأدبي.

Beaudet M.-A., *Langue et littérature au Québec (1895- 1914)*, Montréal, L'Hexagone, 1991. -Maggetti D., *L'invention de la littérature suisse romande (1830-1910)*, Lausanne, Payot, 1995. -Thiesse A.-M., *Écrire la France, Le Régionalisme littéraire de langue française de la Belle Epoque à la Libération*, Paris, PUF, 1991. -Coll.: «Régionalismes», *Ethnologie française*, 1988, n°.3. -«Les régionalismes littéraires de la francophonie», *Tangence* (sous la direction de Marie-Andrée Beaudet), mai 1993, n°.40.

آن ـ ماري تياس

راجع: كندا الفرنسية؛ المركز والمحيط؛ الجغرافيا الأدبية؛ العُرف؛ سويسرا.

الأكاديميات ACADÉMIES

في الأصل مكان للتعليم (معنى حملته في عدد من البلدان). الأكاديمية مجتمع يحوي علماء وأدباء يقومون باجتماعات منتظمة.

اللفظة اليونانية «أكاديميا» تعني المكان الذي كان يدرِّس فيه أفلاطون الفلسفة. ظهرت في القرون الوسطى ملامح تجمعات أدبية على شاكلة جمعيات شعرية (الألعاب الزهرية في تولوز في القرن الرابع عشر). بيد أن التاريخ الفعلي للأكاديميات يبدأ في الواقع في عصر النهضة في إيطاليا. عام 1462 أسس كل من فيسين وپيك من الميراندول حلقة من أدباء الأنسيين *«الأكاديميا الأفلاطونية»*. ومنذ ذلك الحين بات عددها غفيراً بحيث ظهر في إيطاليا بضع مئات في القرن السادس عشر. برز إثر ذلك اتجاهان متمايزان. أولهما شديد الارتباط بالموسوعية الأنسية، عماده اجتماعات خاصة تتناول شتى أنواع المعارف: وعلى سبيل المثال هذه هي حال حلقة الأخوين «دوپي» في فرنسا في بداية القرن السابع عشر. فيما قام الاتجاه الآخر على تشكيل مجموعات متخصصة. وهكذا فإن هدف *«أكاديمية كروسكا»* في فلورنسا سنة 1582 النهوض بالتوسكانيين، والأكاديمية الفرنسية (1635) (الارتقاء بالأدب واللغة الفرنسية ـ بوساطة كتابة معجم، ونحو، وشعرية، وبيان وخطابة. هذا الاتجاه الثاني الذي ساهم في تقسيم الحقل الثقافي إلى ميادين متمايزة عبر عن نفسه في فرنسا في أكاديميات الدولة، فإضافة إلى الأكاديمية الفرنسية ظهرت الأكاديمية الملكية للرسم والنحت) (1648)، أكاديمية العلوم (1666)، وأخيراً «الأكاديمية الصغيرة» (1663) التي كانت مهمتها أول الأمر تمجيد لويس الرابع عشر، ثم صارت أكاديمية النقوش وعلم الأدب سنة (1701)... وعلى الطريقة الفرنسية تكاثرت أكاديميات الدولة في أوروبا *«الجمعية الملكية»* 1662، أكاديمية برلين 1700...).

سارت الأعمال بطيئة في الأكاديمية الفرنسية حتى فيما يتعلق بالمعجم المشروع الأكثر حيوية الذي لم يكتمل إلا بعد ظهور مؤلفات منافسة. في نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر انتشرت الأكاديميات في المقاطعات. تجمعات أدباء وأعيان غالباً ما كانت تنضوي تحت رعاية السلطات وتطلب الانتساب إلى الأكاديميات الملكية.

كانت تتولى نقل أفكار «التنوير» (عن طريق منشوراتها والمراسلات القائمة بين أعضائها) في الوقت الذي تؤمن فيه «وظيفة تماسك اجتماعي وخاصة لغوي» (روش). ولكنها غالباً ما غدت أماكن محافظة اجتماعياً، سياسياً، وجمالياً. حل الأكاديميات الملكية بفعل «الثورة» ثم إعادة تنظيمها من قبل نابوليون فيما سمي «مجمع فرنسا» عزز هذا الاتجاه. في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين، وفيما تضاعفت مؤسسات التكريس الأدبية المنافسة ـ هكذا ظهرت (مقابل الأكاديمية) غونكور 1902 التي رمت بادىء ذي بدء إلى مساعدة الروائيين المبدعين الشبان ـ ومع ازياد الكتاب المحترفين،

باتت الأكاديميات تبدو أكثر فأكثر وفي مقدمتها الأكاديمية الفرنسية، بمثابة معاقل لأرثوذكسية فكرية وأدبية.

مؤسسات للحياة الأدبية، الأكاديميات شكل من الأشكال الاجتماعية الأدبية التي تختلف عن الممارسات الاحتفالية التقليدية من جهة ـ من مثل المباريات الشعرية التي تقيمها «الألعاب الزهرية»، وليمة في أكاديمية غونكور ـ وعن الصالونات من جهة ثانية. *إنها أماكن* استعراف ودعم متبادلين، وهي أيضاً بخلاف سائر الحلقات والندوات تمتلك قواعد مكتوبة وأعرافاً وطقوساً تضفي عليها شكل «هيئات» بنيتها منسجمة من الناحية الاجتماعية: هواة وأعيان محليون في المناطق، وفي الأكاديمية الفرنسية مثقفون مشهورون إضافة إلى أصحاب رتب عالية ـ قد يكون قبول الانتساب تتويجاً لمسيرة مهنية واهية الصلة بما هو أدبي. وهنا مصدر الالتباس بعلاقتها مع السلطات. هي نفسها سلطات لسن وتشريع القواعد اللغوية والأدبية، إذن ذات سلطة رمزية، وهي بالتالي تساهم في استقلالية الحقل الأدبي، ولكنها مع ذلك مرتبطة بالسياسة: وهكذا إذا كانت أسطورة الاستقلال ماثلة في فكر الهيئة (فيمارولي) فإن هيكليتها وطلبها للحماية والدعم تجعلها مرتبطة بالسلطات (سابيرو). في فرنسا يجعل دور اللغة والأدب في تحديد الهوية الفرنسية هذا الأمر في منتهى الحساسية: كدليل على هذا حرارة المناظرات حول المحافظة الإملائية للأكاديميين.

Fumarolim M., «La Coupole», in *Trois Institutions littéraires*, Paris, Gallimard [1986], 1994. -Merlin H., *L'excentricité académique*, Paris, Les Belles-Lettres, 2001. - Roche D., *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1978. - Sapiro G., *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999. - Yates F., *Les Académies en France au XVI siècle*, Paris, PUF [1947], 1996.

ماتيلد بومبار

راجع: الحقل الأدبي؛ المعجم؛ الدولة؛ المؤسسة؛ اللغة الفرنسية؛ العرف؛ جمهورية الآداب؛ الصالونات الاجتماعية.

الإكليريكي CLERC

راجع: الفكري (مثقف)

الألاعيب JEUX FLORAUX

راجع: الأكاديميا؛ الجوائز الأدبية

الالتزام ENGAGEMENT

«الالتزام» هو الظاهرة الأدبية التي كانت حاضرة في جميع العصور حيث يقوم الكتاب «بالدعوة» لتيار فكري، أو حزب، أو بشكل تضامني أوثق يشاركون بوساطة *كتاباتهم بالرهانات الاجتماعية والسياسية* بشكل خاص.

إذا فهمنا الالتزام بالمعنى الواسع، فقد كان التزام الأدباء حاضراً دائماً. النتاج الهادف إلى التمجيد أو الدعاية السياسية يثبت ذلك: لقد سخر بيار غرينغور من البابا لدعمه ملك فرنسا، و«المازاريناد» خلال مرحلة «الفروند»، وأيضاً الإشادة بلويس الرابع عشر في العهد الكلاسيكي من قبل بوالو، راسين موليير ومن قبل «المحدثين»، وكذلك الحال بالنسبة لانتقاد سياسته (فينيلون، *«رسالة إلى لويس الرابع عشر»*) الخ. . . وبشكل واضح صريح لا يحمل لبساً نجد أدباً يتدخل في القضايا المطروحة في عصر معين وفي صراعاته. قد يكون ذلك في النزاعات الدينية: الإصلاح أو الإصلاح الكاثوليكي (*«خطابات»*، رونسار 1562 ـ 1663)، الجنسينية (*«الأسقفيات»*، باسكال 1656 ـ 1658) الخ. مع مرحلة التنوير، اعتبر الفلاسفة أن دورهم أن يكونوا مربين وأن يقوموا «بتنوير» الكبار والفكر، رغم الأفكار السائدة والرقابة ومخاطر التعرض للسجن. من هنا نذكر مثلاً أهاجي فولتير في قضية كالا (1762)، هجومه على الإكليروس أو مداخلاته النقدية في أقاصيصه (*«كانديد»* 1759) المقالات المناظراتية لروسو (*«رسالة إلى دالامبير»* 1758) أو لديدرو، أو أيضاً خيالاتهم الايديولوجية (*«إميل»* لروسو 1762، *«الراهبة»* لديدرو 1796). كشفت ثورة 1789 التزام الخطباء (سانت ـ جيست) والصحافيين (مارات) وبعثت نظريات «الايديولوجيين».

حافظت الرومانطيقية عبر لامارتين، صاند أو هيغو على مفهوم قوامه أن الأدب عنصر من عناصر الاحتراب الاجتماعي والسياسي، (هيغو: *«آخر أيام محكوم بالإعدام»*، *«البؤساء»*، *«العقوبات»*) وذلك بالكلام أحياناً عن الفن الاجتماعي. بعد ذلك، وبعكس هذا، نفى «الفن للفن» هذا المنطق. بيد أن الطبيعيين «فاليس دعم «الكومونة»، زولا و*«إني اتهم»* خلال قضية درايفوس) وبعض الرمزيين (كان فيرهيرين يتردد على «بيت الشعب» في بروكسيل، دعم ميترلنك الإضراب العام في بلجيكا)، وبيغي أيضاً (*«دفاتر الأسبوعين»*) وموراً من الجانب المحافظ، استمروا جميعاً في إقحام الكاتب بقوة في المناظرات الاجتماعية والسياسية.

الأدب الشعبي ليس غائباً عن هذا: أناشيد مناهضة للرأسمالية لمؤلفها مونتيهيس. الصراعات الايديولوجية الكبيرة التي ظهرت في القرنين التاسع عشر والعشرين، ساهمت بانتظام بتجديد التزام الكاتب. يكشف نتاج «جيد» عن سحره ولكن أيضاً عن الارتياب الذي يثيره التخلي عن الفن الصافي. بعيد «التحرير» في العام 1945 غدت العبارة التي أطلقها سارتر «الأدب الملتزم» في صميم الرهانات الأدبية. ولكن مسألة العلاقة مع الاجتماعي والسياسي استحوذت على معظم المناظرات الأدبية الكبرى في الفترة الممتدة ما بين عشرينيات وخمسينيات القرن الماضي، سواء باتخاذ مواقف مؤيدة للالتزام (العمل الفرنسي، السريالية، الضدراهنية) أو مناهضة له (الرواية الجديدة).

إذا لم يكن هناك في «حكم ما قبل الثورة» أية سمة تسم مجمل المظاهر الأدبية للالتزام (أدب الدعاية، الأدب الديني، الأهاجي، المنشورات الهجائية، الأنواع الابيديكتيكية، الحكايا الفلسفية، الشعر العلمي أو التعليمي الخ)، فذلك لأن مسألة «عدم الالتزام» لم تكن مطروحة والحق يقال. الروابط بين الكاتب وراعيه، لكي لا نتوقف إلاّ عند هذا المثل، هي علاقة فرد مدين «العهود» يفيد منها. يمكن اعتبار الالتزام إذا ذاك شكلاً من أشكال النفعية. غيّرت الظروف الجديدة التي مورست فيها النشاطات الأدبية اعتباراً من سنة 1830، غيّرت من معطيات المعركة. منذ ذلك الحين، وضد ايديولوجية مسيطرة في عالم الفن (الفن للفن) ـ أو على الأقل على هامشها ـ عبر عن أنفسهم الفنانون المناصرون للفن الاجتماعي أو المؤيدون لقضية. قادهم هذا الموقف إلى البحث عن نماذج كبرى في الماضي وإلى تثمين دور الصور المجسدة للالتزام. هذا هو الدور الذي أعطاه أراغون لهيغو أو سارتر لباسكال في العديد من النصوص. وبصرف النظر عن المغالطات التاريخية التي احتوتها قراءتهما فإنها ساهمت بإقامة روابط بين وضعيات شديدة الاختلاف من التزام الفنانين وبالتالي إلى إضفاء الانسجام على مواقف منتجة في سياقات متنافرة.

Aron P., *Les écrivans belges et le socialisme (1880-1913). L'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Emile Verhaeren [1985]*, Bruxelles, Labor, 1997. - Denis, B., *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, 2000. - Oeler D., *Le spleen contre l'oubli. Juin 1848*, trad. G. Petitdemange et S. Cornille, Paris, Payot, 1996. - Winock M., *Les voix de la liberté. Les écrivans engagés Au XIX*[e]., Paris, Le Seuil, 2001.

پول آرون

راجع: التقريظ (المدح)؛ الأدب الملتزم؛ الابيديكتيكي؛ الايديولوجيا؛ السياسة؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ المنفعة.

الألسنية (علم اللغات) LINGUISTIQUE

أرسى ظهور «محاضرات في الألسنية العامة» سنة 1916 لفرديناند دي سوسير قيام الألسنية الحديثة باعتبارها علم اللغة. اعتبرت الألسنية في ستينيات القرن الماضي وبداية السبعينيات ولفترة «علماً قائداً» وكان تأثيره على الدراسات الأدبية كبيراً جداً.

منذ العصور القديمة وصولاً إلى المرحلة الكلاسيكية، فصل تقسيم المذاهب الشعرية عن الخطابة، وهذه الأخيرة عن النحو والمنطق. فيما يتعلق بدراسة النصوص تقاسم فقه اللغة وعلم التأويل وعلى التوالي فضاء تشييد أدبية النص وتأويل معناه. مقطوعة عن الشعرية والخطابة، نظرت الألسنية الحديثة إلى اللغة باعتبارها نظاماً، مهملة البعد النصي لوقائع اللغة. صحيح أنه كان عليها أولاً لتستطيع وصف اللغات كأنظمة أن تتحرر من الوزر التقعيدي لنموذج اللغة الأدبية الأكاديمية، ونتج عن عملية القطع هذه، منذ الألسنية البيانية الكلام لتلميذ دي سوسير في جنيف شارل بالي («*بحث في الأسلوبية الفرنسية*» 1909، «*الألسنية العامة والألسنية الفرنسية*» 1932 ـ 1944) نتج تفضيل متزايد للتعابير اللغوية «العادية» والشفوية على حساب الأشكال الأدبية.

ومع ذلك، ومنذ ما قامت به «دوائر موسكو وبراغ» في النصف الأول من القرن العشرين، وكذلك بما هو قائم في مسيرة دي سوسير نفسه، إلى جانب ما سوف يؤدي إلى تشكيل الألسنية الحديثة، قام البنيويون الأوروبيون بعميق تفكير تناول الشعر والحكاية. إضافة إلى تدريسه الألسنية العامة، قام دي سوسير على الدوام بإلقاء محاضرات في العروض، وخصص عدداً كبيراً من «*دفاتره*» (ج. ستاروبنسكي، «*الكلمات تحت الكلمات*» 1971) للبيت الزحلي اللاتيني القديم. كما أنه عمل على نشر «علاميَّة قصصية» حقيقية من خلال دراسته للأساطير الجرمانية («اركو سيلفيو أڤال» في (*البحث في نظرية النص*، ش. بوازيه 1973). رومان جاكوبسن، فيما يتعلق به، لم يفصل أبداً قوانين الصواتة الناشئة عما كان يلاحظه في الأشكال الفولكلورية المتنوعة كما عند كتّاب مثل كليبنيكوف، هولدرلن، پو أو بودلير. يدعم التعارض القائم ما بين الاستعارة والمجاز الماثل في مجمل نتاجه، بأعماله التي تناولت العي، أكثر مما يدعمه بمعرفته للشعراء والروائيين. هذا الجاكوبسن هو نفسه الذي عرف ليفي ـ شتراوس على «*مورفولوجيا الحكاية*» لكاتبها ف. بروب (1924)

التي أثرت كثيراً في عملية انتشار العلامية القصصية لِ أ.ج.غريماس ومجمل السردية الحديثة.

على هامش البنيوية وإلى جانب أعمال تناولت رابليه ودوستويفسكي رفضت حلقة ميخائيل.م. باختين (مع ف.ن ڤولوشينوف وب.ن ميدڤيديڤ) من زاوية اجتماعية ألسنية، الفصل بين اللغة والممارسات القولية. منظرة في إطار الحوارية والبينصية، اعتبرت النصوص الأدبية أنواعاً مساعدة تعكس وتجعل على الدوام الأشكال الأكثر بساطة (الأنواع الأصلية للخطاب العادي) على أنها الأكثر تجسيداً (الأنواع المساعدة) للثقافة. وعلى ضوء النظريات الألسنية في التلفظ والبراغماتية النصية، بات الجميع تقريباً يعترفون بأهمية باختين.

من الناحية الابيستيمولوجية فإن المقاربة الألسنية للخطاب الأدبي تتوقف على إمكانية توسيع ما حدده بنڤينيست وباختين كل من جهته «ميتا: ما وراء» أو «التحول الألسني». عام 1969 لم يكتف إميل بينڤينيست بفتح التحليل الضمن ألسني على «بعد جديد من الدلالة، دلالة الخطاب، التي نسميها سيميائية، والتي باتت الآن تتميز عن تلك المرتبطة بالعلامة والتي ستصبح العلامية» (*«قضايا الألسنية العامة»* II، غاليمار 1974، ص66) ولكنه تكلم أيضاً على «سيمائية من الجيل الثاني» أو «تحليل ضمن ألسني للنصوص والمؤلفات» *(م.ن)* مبني على سيميائية التلفظ. مشيراً سنة 1968 إلى مدى أهمية دراسة اللغة الشعرية بالنسبة للألسنية، يضيف بينڤينيست: «لكن هذا العمل بالكاد بدأ. ولا يمكننا القول إن الهدف من الدراسة كما المنهج المتبع باتا محددين بوضوح. هناك محاولات مهمة ولكنها تظهر صعوبة الخروج مما هو مستخدم في تحليل اللغة العادية» (1974، ص37). شهدت هذه السنة نفسها 1968، وتحت نفس العنوان «ألسنية وأدب» ظهور العدد 12 من مجلة *(«لغات»* : *Langages*) وإقامة مؤتمر في كليني نظمه *«النقد الجديد»* : *La Nouvelle Critique*). في هذه المرحلة أفاد النقد الأدبي كثيراً من النماذج الألسنية للعلامة، والصور والاتصال. وفي نفس الوقت فضلت جماعات مثل (*«تيل ـ كيل»* *Tel-Quel*) كتابة ـ مثل نهج مالارميه وڤاليري ـ تدعي لنفسها سبر أغوار اللغة. سرعان ما غدت وضعية الألسنية باعتبارها «العلم القائد» موضع مساءلة، والذي سيغدو «التفكيك» وقرع أجراس العلاقة بين الألسنية والخطاب الأدبي الذي كان قد بات يرزح تحت «سيمائية (بارت) السلبية» و«سيميائية (جوليا كريستيڤا) التحليلية».

وعلى الرغم من التوجهات الشديدة الانفتاح لمؤسسي الألسنية الحديثة، فإن

العلاقات بين الألسنية والأدب لا تزال عويصة. باتت الأعمال الألسنية متخصصة وقليلاً ما تحفل (بمثابة أمثلة بسيطة للبعض) بالمظاهر الفنية للغة المكتوبة. أما المتأدبون فقد باتوا يعتبرون الألسنية أداة لتفسير النص ودراسة الأسلوبية. أدت عملية فصل النحو عن الأسلوبية إلى إهمال مزدوج: فمن جهة نتجاهل واقع أن لجميع هذه النصوص أسلوبها، وبالتالي فهي حالات تعمل وفق آليات لغوية فردية، ومن جهة أخرى نرفض اعتبار عمل الكاتب فضاء خاصاً لارتياد وملاحظة إمكانات اللغة.

في امتدادات مشروع حدده هارالد وينريتش، نلاحظ مع ذلك، ارتسام مقاربة ألسنية للنصوص الأدبية ليست عملية تطبيقية ونفعية: «ما أريده هو *«ألسنية الأدب»*. هذا لا يعني أن العلم الألسني ينبغي أن يكون بالكامل في خدمة التأويل الأدبي، كما لا يجب أن تلجأ الدراسات الأدبية إلى المناهج الألسنية لا حصراً، ولا حتى تفضيلاً. غير أن تطبيق بعض المناهج الألسنية على النصوص الأدبية مستمر: إنها تسمح بإبراز بعض المظاهر المهمة بالنسبة للألسنيين كما للمختصين بالأدب» (وينريش 1973 ص60). تقع ألسنية الخطاب الأدبي هذه في صميم أعمال ج.م. آدم (*«الألسنية والخطاب الأدبي»*، لاروس 1976، *«من أجل قراءة القصيدة»* دي بوك 1984، *«اللغة والأدب»* هاشيت اف ال اي 1991، «الأسلوبية في اللغة»، دولاشو ونستله، 1997). ود. مينغينو *«سياق الأثر الأدبي»*، دينو 1993). ينتظم تخصيص أعداد من المجلات الألسنية على وقائع لغوية تجري ملاحظتها في الخطاب الأدبي (*«لغات»* العدد رقم 118، 1995، *«دراسات ألسنية مطبقة»* العدد 102 ـ 1996، *«اللغة الفرنسية»* العدد 110، 1996، العدد 120، 1998 والعدد 128 ـ 2000). يشكل *«علم القواعد المؤقت للحكايا»* لكاتبه م. ڤيوم (مينوي 1990) وترجمة *«جمل دون كلام»* (ليه سيي 1995) لكاتبه أ. بانفيلد مثلين ممتازين لدراسات الوقائع المعبرة الخاصة بالخيال الأدبي. في المقابل وسعت سيميائية «مدرسة باريس» في هذه السنين الأخيرة مقاربات لا تتوخى تطبيق السميائية القصصية لِ. أ.ج. غريماس على النص الأدبي وإنما التفكير بخصوصياته (ج. جينيناسكا *«الكلام الأدبي»* بيف 1997. ج. فونتانيل *«السيميائية والأدب»*. بيف 1999. د. برتران «الموجز في السيميائية الأدبية» ناتان 2000). وأخيراً تشكل «الشعرية» لدى هنري ميشونيك (*«من أجل الشعرية»*، غاليمار 1970، *«نقد الإيقاع»*، فيرديه 1982) نظرية عامة في الكلام الأدبي قريبة جداً من «ضمن ألسنية» بينڤينيست (ج. ديسون، *«مدخل إلى الشعرية»*، دينو 1995. ديسون وميشونيك، *«بحث في الإيقاع»* دينو 1998).

Bakhtine M.M. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard [1975], 1978; *Esthétique de*

la création verbale, Paris, Gallimard [1979], 1984. -JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963; *Questions de Poétique*, Paris, Le Seuil, 1973. -Weinrich H., *Le temps*, Paris, Le Seuil [1964], 1973.

جان ـ ميشال آدم

راجع: الشكلانيون؛ النحو؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الشعرية؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ العلامية؛ مدلول اللفظة؛ الأسلوب؛ الأسلوبية.

الإلصاق COLLAGE

تقنية تقوم بانتزاع نتف من مجموع معين موجود سابقاً لإدخالها في عمل جديد. استعمل بوفرة في الفنون البلاستيكية، من التكعيبية إلى «البوب آرت»، يقترب الإلصاق في الأدب من الاستشهاد والتناص.

ظهر الإلصاق مع الطليعيين المعاصرين. إنه تقنية موروثة عن الأوراق الملصقة التي قامت التكعيبية مع براك وبيكاسو وماتيس، إضافة إلى آخرين بإلصاقها على القماش.

أفاد ابولينير والمستقبليون دروساً من ريمبو الذي طمح إلى شعر جديد يقوم على «الرايات»، «الزخرفات الشعبية»، «الأدب القديم»، «الكتب الايروتيكية غير المضبوطة الخط» *«خيمياء الفعل»* (1873)، وكذلك ما فعله جول لافورغ في كتابه *«الشكوى الكبرى لمدينة بارسي»* (1885)، حيث قام بتركيب ـ بعد تعديل طفيف ـ «صرخات عامة» ورسائل إعلانية. لوترِيامون في *«أغاني مالدورو»*، «ألصق» بمنهجية مختارات كاملة من الروايات الشعبية والأبحاث العلمية، إلخ، بعد أن نسبها لنفسه. نجد في كتابه *«أشعار II»* (1870)، حكم وأفكار باسكال، لاروشفوكو، ڤوڤينارغ إضافة إلى آخرين بعد أن حورها ضمن ملصقات ساخرة: وهكذا «فإن الأفكار الكبيرة تنبعث من القلب» (ڤوڤينارغ) صارت مع دوكاس «الأفكار الكبيرة تنبعث من العقل». ومع ظهور «القصيدة ـ الحديث» في العقد الثاني من القرن العشرين أدخل أبولينير بتأثير من «الكلمات الحرة» للمستقبليين و«الروح الجديدة» غنائية المألوف بوساطة استشهادات مركبة من مقالات جمعت كيفما اتفق من متسكعي المدينة *«أمواج»* (1918). وفي رؤية هادمة، جعل دادا من الإلصاق تقنية من بين تقنيات أخرى لإعادة ترتيب كل الفئات الفنية وفي نفس الوقت أحد أشكال إبداع لغة جديدة «تامة» وبدائية. أفادت مجلّات («دادا»، «كانيبال» و«391») من بين مجلات أخرى من انطلاقات المطبوع الحديث لقلب نظام الإصطلاحات. استخدم السرياليون الإلصاق بطريقة أكثر أدبية

متصالحين بذلك مع سابقيهم ريمبو ولوتريامون. أدخل اراغون في *«فلاح باريس»* (1926)، لافتات، ملصقات، إعلانات ومقتطفات من الصحف؛ قدم ماكس أرنست بشكل أكثر جذرية رواية ملصقة *«المرأة ذات المئة رأس»* (1929).

نجد الإلصاق أيضاً في صميم ممارسات (الرواية الجديدة) في خمسينيات وستينيات القرن الماضي سواء بطريقة التلميح كما مع روب ـ غرييه أو ساروت، أو بطريقة أكثر منهجية كما هو الحال مع بوتور الذي تتألف بعض كتبه من نصوص ملصقة (على سبيل المثال *6810000 ليتر ماء في الثانية»* [1965] حيث «يخيط» عباراته على عبارات شاتوبريان). في كيبيك، يطلق ج. ميرون العنان للتناقض العنيف بين «الجُوال» (لفظة مستعملة في كيبيك لتدل بشكل عام على الفوارق الصوتية والمعجمية والنحوية في اللغة الشعبية الفرنسية) وتأويل يائس بفعل «استلاب هاذٍ» (*«الرجل الهاذي»* 1970). ممارسة الإلصاق داخل مجموعات (*تيل كيل، شانج وTXT*) عرفت مداها الأقصى في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي.

باسم تناص اعتبر أساساً جمالياً وإيديولوجياً لكل ممارسة نصية ثبت الإلصاق التداول المستمر للخطاب في المجتمع الحديث. وهكذا بدت *«Codex»* د. روش (1974) ثم *«Paradis»* سوليرز (1981) من سلالة *«Finnengan's Wake»* جويس (1939)، بدت بمثابة اوبرات قائمة على الاستشهاد بالنصوص بشكل فعلي.

من لوتريامون إلى روش، بدا الإلصاق كما لو انه تقنية تقلب الاصطلاحات الأدبية كما الفئات والممارسات الفنية. إنه ينفي أسطورة العبقرية والإلهام الرومانطيقيين، وفي نفس الوقت يقدم الزعم القائل بوجود فن في متناول الجميع. ساخر، وقح، يعتمد المحاكاة الساخرة، أو على العكس يكن الكثير من الاحترام ـ وغالباً ما يمزج بين الموقفين ـ يعرض لنا شذرات خطاب ممزوج بشكل غريب مستمد من كل حدب وصوب يؤدي إلى تعدد الأصوات. شذرات منتقاة، أعيد تأليفها، تتلاصق جامعة بين القطع والتعرف إليها لتجسد الرؤية الحديثة لعالم لم يعد خاضعاً لمبادىء الوحدة، تحركه التعددي، التشتت وموزاييك المعاني.

Aragon L., *Les collages, Paris*, Hermann, 1965. - Dubois Ph., "Esthétique du collage: un dispositif de ruse", *Annales d'esthétique*, 1976-1977, t. 15-16. - Groupe M. (dir.), "Collages", *Revue d'esthétique, 1978, 3/4, Paris UGE "10/18", 1978.*

جان ـ بيار برتران

راجع: الطليعة، الاستشهاد، التناص، الحداثات، السريالية.

الألفباء ALPHABET

الألفباء (مكونة من أول حرفين في الألفباء اليونانية alpha وbêta) مجموعة محددة من العلامات الخية يتيح لنا مزجها تشكيل جميع مفردات لغة معينة خلافاً للكتابة الرمزية التي تعبر عن الفكر مباشرة بوساطة الكلمات. يبدو أن كلمة ألفباء نفسها (المستمدة من اللاتينية alpha betum) ظهرت في اللغة الفرنسية حوالى سنة 1395 لتعني «حروفاً مرتبة وفق نظام معين». تشكل هذه العلامات أو الحروف أصواتاً تندرج ضمن ترتيب اصطلاحي.

كان العبور من الكتابة الرمزية إلى الكتابة الألفبائية ثمرة تطور طويل. يبدو أن أولى هذه المحاولات ظهرت في المنطقة السورية ـ الفلسطينية في حوالى القرن الثامن ق.م. وحوالى الألف الأول ق.م ظهرت أبجدية مؤلفة من 22 حرفاً (أبجدية ـ عربية جنوبية أو الأبجدية باليو ـ عبرية والتي نجدها على بعض النقود العائدة إلى بداية التاريخ المسيحي). لم يكن فيها سوى الحروف الصوامت، دون الأخذ بعين الاعتبار للعناصر المصوتية. انطلاقاً من ذلك ظهر العديد من الأبجديات الأخرى، ظهرت الأبجدية الأرمنية حوالى القرن التاسع ق.م. وعرفت انتشاراً واسعاً، بيد أن اليونان هم أول من تنبه للمصوتات. استمدت الأبجدية الرومانية جذورها من اليونانية بوساطة الأترووريين (من اترووريا التي كانت تقع قديماً غربي إيطاليا م.م) ولكونها استمرت إثر سقوط الإمبراطورية انتشرت في العالم أجمع مع تغييرات بسيطة بحسب البلدان. وصارت أساساً للأبجدية الصوتية العالمية.

إضافة إلى دورها الأساسي في الخط، تشكل الأبجدية وبشكل مباشر موضوع الأدب بطرق عدة. إنها أساس بنية المعاجم. من جهة ثانية، كانت سلسلة الأصوات المجسدة بحروف الأبجدية موضوع المشاغل اللغوية الأولى في حوالى منتصف القرن السابع عشر. نجد صدى ذلك عند موليير على سبيل المثال في *«البرجوازي النبيل»* (1670). صارت الأبجدية بعد ذلك موضوعاً أدبياً بتقديمها صورة لريادة اللغة: سوناتا رامبو *«المصوتات»* (1871)، ديوان الشعر المنثور *«الأبجدية»* لفاليري (1924 ـ 1928)، وأخيراً الحرفية. كما أن كُتب الألفباء تشكل نوعاً غزيراً يدرب التلامذة على اللغة وعلى قراءة النصوص.

القضايا الأساسية المرتبطة بمفهوم الأبجدية هي الأخذ بالحسبان الحروف كحروف والأخذ بعين الاعتبار النظام المرتبة بموجبه.

يؤكد دالامبير في «*خطابه الابتدائي للموسوعة*» (1751): «نعتقد أن لدينا أسباباً وجيهة لاعتماد الترتيب الأبجدي في هذا الأثر. بدا لنا أنه أكثر ملاءمة وأكثر سهولة بالنسبة للقراء الراغبين في معرفة دلالة كلمة، فإنهم يجدونها بسهولة أكبر في معجم مرتب أبجدياً منه في أي معجم آخر». إذن الرغبة في السهولة هي الدافع إلى اختيار الترتيب الأبجدي في معجم، وهذا أمر يُفهم تماماً. لكن ألا يؤدي اختيار الترتيب الهجائي في قوائم أخرى إلى طرح قضية اختياره؟

يشير دالامبير في مكان آخر مسألة «عدم التمييز لجهة المنزلة والكفاءة» بين العلماءالذين ساهموا في كتابة الموسوعة، ويختار هنا «الترتيب الموسوعي للمواد التي كلفوا بكتابتها». إزاء هذا الفرق في المعالجة يبدو جلياً أن الهدف ليس نفسه. ألا يشكل التركيب الأبجدي إضافة إلى السهولة التي يوفرها انعكاساً لرفض تراتبية تمسك بخناق الكاتب؟

لكن الترتيب الأبجدي ليس هو الشغل الشاغل للأدب: وضع الحرف نفسه كان يُطرح غالباً. في القرون الوسطى كان يتم إبراز الحرف بزخرفته. تجذب الزخرفة النظر إلى بعض الحروف. تمثل دوراً عملياً في تشكيل معالم بصرية بين الأقسام المختلفة للنصوص، كما يمكن أن تكون رسوماً تدعم النص أو تبرز حدثاً مرتبطاً به. وهكذا، وبعيداً عن كونها معالم جمالية وحسب، فقد تكون شكلاً من أشكال تفسير النص من داخل النص.

اهتم شعراء كثيرون برمزية الحرف. رأى رامبو في المصوتات أكثر من مجرد حروف عادية، وإنما هي صور تستدعي المعاني مباشرة. بالنسبة لفاليري، شكلت الحروف نقطة انطلاق للإلهام في ديوانه الشعري المنثور. ذهبت الحرفية بعيداً في نظرتها إلى الحرف: حكاية ميتاخطية، أو هو شعر تم اختزاله إلى حروف محاولة إعطاء هذا الشكل قيمة دلالية ذاتية.

Bonfante L., Chadwick J., Cook B. F., Davies W. V. *et al.*, *La naissance des écritures*, trad. de l'anglais, Paris, Le Seuil, 1994. - Cohen M., *La grande invention de l'écriture et son évolution*, Paris, 1958. - Goody J., *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*. Paris, Minuit, 1998. - Martin H. -J., *Histoire et pouvoirs de l'écrit* [1986], Paris, Albin Michel, 1996.

إيزابيل لودوار

راجع: المعجم؛ الخط؛ الحرفية؛ الطباعة؛ المفردات.

الإلهام (الوحي، الإيحاء) INSPIRATION

الإلهام هو المصدر الأول لعملية تأليف أثر والمضامين التي يقدمها هذا الأثر. تحيلنا هذه الكلمة إلى فكرة «التنفس» أو «النفس»: الفكرة الأساس كانت بالفعل أن قوة فوطبيعية «تتمكن» من نفسية الفنان وتملي عليه ما يؤلفه، أو تمده على الأقل بالطاقة والحركة.

رأت العصور اليونانية القديمة في الإلهام شكلاً من امتلاك قوة إلهية، وهكذا فإن أفلاطون صور لنا الشاعر في *«ايون»* وقد سيطر عليه «الشطح»: لا يملك الشاعر السيطرة على نفسه، ولا على ما يقوله، ولكنه مأخوذ «بهذيان»، وهكذا فإن الشعر فن إلهي ـ والشاعر نفسه كائن استثنائي لأن الآلهة اختارته لنقل رسالة إلهية ـ وهو أيضاً فن يخرج عن سلطة العقل. «آلهات الشعر» هي الصور الميتولوجية المطابقة. تمتزج فكرة الإلهام ضمن هذا التصور مع فكرة الشطح التبادلي: ينقل الشاعر الملهم هذيانه إلى مترجمه، يتولى هذا بدوره، بتأويله له، نقله إلى السامعين والمشاهدين.

قدم أرسطو تصوراً آخر، رأى «في الشعرية» أن الخلق الأدبي هو فن، وبالتالي عرض لنا «قواعد» هذا الفن: تم التركيز عندها على العمل التفكيري والمسؤول لا على الهذيان. ومع ذلك فهو لم يستبعد تماماً عملية الإلهام، ولكنه يقدم لها نظرية أكثر «إنسانية». فسر لنا في *«المسألة XXX»* الرغبة أو الحاجة إلى الكتابة باعتبارها تأثيراً لحالة نفسية وغلبة السويداء. تحت وقع هذا المزاج يشعر الشاعر بالحاجة لأن يضع في الكلمات الرؤى التي تبدو له، وبالتالي إجراء عملية تطهير لعدم التوازن المحتمل في نفسه. تمت استعادة هاتين النظريتين فيما بعد في روما: الـ *«furor»* اللاتيني هو المعادل «للشطح»اليوناني والـ «ars» هو المعادل للشعرية. وهكذا فإن هوراس في *«رسالة إلى بيزون»* أو *(«الفن الشعري»)* ينادي بالعمل الموجه من قبل القواعد والذوق السليم، ويعرب عن حذره من الشعراء «المنفعلين». خص التقليد المسيحي من جهته فكرة «الشطح» أو «الانفعال الشديد» بتمثل الوحي الإلهي للأنبياء: الشاعر «في حال الرعدة» إذا لم يكن نبياً ليس سوى مجرد مقلد أو حتى جهاز مقلد. وهكذا فإن الإلهام الأدبي الدنيوي غدا مجرداً من أهليته. نتج عن هذا أننا نجد طوال العصر الوسيط «فنون ملقنين» (الفنون الشعرية أو «فنون الخطابة الثانية») وتقوقعت فكرة الإلهام ضمن الأبعاد الإنسانية: تقريظ كبار الشخصيات والإشادة بمآثرهم، الحزن، الصلاة إلى الله، هي المصادر التي اتجهت نحوها حركة الخلق الأدبي عندما

لم تكن تهدف صراحة لتسلية الجمهور بهدف الكسب المادي من هذه التسلية. لاحظت النهضة بعودتها لاكتشاف نصوص العصور القديمة، لاحظت التوترات القائمة بين المفاهيم الأفلاطونية والأرسطية حول موضوع الإلهام. تجلى المفهوم الديني أيضاً في الشعر الديني، وفي النضال من أجل الإيمان كما في «مأساويات» دوبينييه، ولكن الذي طبع تلك المرحلة وبشكل خاص «الرعدة» من جهة ـ هذا حال رونسار مثلاً ـ ومن جهة ثانية حركات النفس ـ رابليه والسخط، مونتيني والسويداء التي مردها تحديداً موت صديقه لابويتي. هذا لا يعني أن إحداهما تستبعد الأخرى. وهكذا نجد عند بوالو تصوراً «كلاسيكياً» (*«فن الشعر»* 1674: الإلهام هو «نار» داخلية، حركة تهبها الآلهة، بيد أن الخلق بحد ذاته لا يمليه هذا الإلهام، إنه ثمرة الجهد والتلقي. ولم تتوقف بعد ذلك المعركة التي دارت بين هذين المصدرين للخلق، والتوتر القائم بينهما أو توازنهما. وإذا كانت المرحلة الكلاسيكية أعطت الأفضلية لفكرة توازنهما الضروري، لرقابة العقل على الإلهام، فإن الرومانطيقيين قدموا الاندفاعات العاطفية التي يكون مصدرها أحياناً قوة فوطبيعية، وغالباً مصدرها المشاعر، اعتبر موسيه «القلب» مصدر العبقرية، وهيغو قدم نفسه على أنه «صدى صوتي» «الفم شبح» رمز للتسامي أحياناً، وأحياناً بتفخيم آلام ومشاعر الشعب: الشاعر «ساحر» عليه التقاط هذه المشاعر وإعطاؤها شكلاً ومعنى. ارتبط الإلهام إذ ذاك مع الفكرة التي سادت يومها عن العبقرى باعتباره مخلوقاً فريداً، محكوماً عليه بالسويداء، بسبب صفاته الاستثنائية بالذات. في المقابل ومع «الفن للفن» ورغم استمرار فكرة سوداوية العبقري ظهر التشكيك بفكرة الإلهام. وهكذا نجد ڤيرلين في *«مدخل» «قصائد زحلية»* (1866) التي يعتبر نفسه فيها في منتهى السوداوية («زُحلي») يرفض «الإلهام»، معتقد ساذج («قد نثيره في سن العشرين. . .») ويضع في مقابل هذا «الايرائو المفاجيء» «الجهد» الذي يتحلى به «عظماء الشعراء»: بدافع من حب الفن يجب العمل بقوة الإرادة («الإرادة المقدسة، المطلقة. . .»): من هنا رفض «الخطابة»: الذي يوحد الأثر ليس أن لدينا ما نود قوله، فائدة محتملة لهذا، وإنما هو طلب الشكل الجميل. ومع ذلك فإن فكرة علاقة الإلهام بعالم آخر ما بقيت حاضرة بقوة طوال القرن العشرين: «اختلال محسوب في جميع الحواس *(ريمبو)، بحث قلق في خفايا اللغة (مالارميه)، جهد سام لتقبل التفرغ» بهدف الجهوزية للتعالي* (بلانشو). *قدم فاليري تصوراً أكثر «كلاسيكية»: يعطي القدر أو الله إشارة الإنطلاق، وعلى الجهد القيام بكل ما تبقى. غدت الفكرة القائلة بأن الكتابة ثمرة عصاب، وهي فكرة تشكل نوعاً من*

استعادة التصور الأرسطي، غدت هي الأخرى من جهتها معنى متداولاً. وأخيراً فإن بحثاً مختلفاً أبصر النور في مسيرات من مثل مسيرة Oulipo : يولد القيد الشكلي المعنى، لا تسبق البنية الكتابة، وإنما تولد مع فعل الكتابة نفسه ومعه يولد المعنى. يبقى إذن أن رغبة الكتابة ومحبة الفن يجب أن تكون أولاً، وهي من وجهة النظر هذه شكل آخر من صيغة الإلهام الأول.

إن مسألة نقطة انطلاق العمل الخلاق مسألة ملحة في موضوع التفكير في الأدب وتأويل النتاج كما في التأثير الجمالي. إذا كان الإلهام من أصل مفارق فإن معنى النصوص يلامس هو الآخر المفارق. ومن هنا المنزلة المعطاة للتصورات، التي تعتبر الكاتب عبقرياً. التحليلات الأرسطية لا تستبعد هذه التصورات ولكنها تردها إلى سبب داخل الإنسان. والنقد الذي طالما قدم «الرجل والنتاج» قادر على التلاؤم في الواقع مع هذا المفهوم أو ذاك للإلهام، مفارق أو عصابي يبدو الفنان كائناً استثنائياً، وإذا ما درسنا الإنسان، من الممكن أن نفهم بماذا هو استثنائي، وبالتالي أي معنى تحمله كتاباته في إطار تحليل أخير. بإمكاننا أن نلاحظ أن فكرة العبقرية موجودة حتى عند نقاد ماركسيين مثل ل. غولدمان: وإذ ذاك فإن الكاتب يستلهم الانزعاج الذي يشعر به شأن في ذلك شأن أفراد الجماعة التي ينتمي إليها، ولكنه يشعر به بشكل أكثر حدة، على درجة من الحدة تدفعه إلى الخلق، خلق أثر جميل يجمع ويؤلف الحساسية («رؤية العالم») المشتركة للجماعة. في مقابل هذا، الأطاريح التي تعتبر الخلق عملاً لا تحمل في طياتها تناقضاً جذرياً. أفضل من ذلك إنها توحد الذوق ـ أو العبقرية ـ والعقل ـ أو القواعد ـ مبينة أدوارها بالتتابع: «النار الجميلة» (بوالو) تعطي الدفعة البدئية، غير أن العمل وحده يحقق إنجاز الأثر. وبالتالي تغدو المحاكاة عنصراً حاسماً: إنها تعطي الفكرة الأساس (الانفعال الذي نشعر به إزاء أثر سابق يولد الاندفاعة الأولى، الرغبة بالكتابة) كما يقدم أيضاً النماذج (يغذي العمل). تظهر هذه الحالة أيضاً ازدواجية لفظة الإلهام في الثقافة الحديثة: فهي تدل تارة على أصل فعل الخلق، وتارة أخرى على محتوى الأثر، أوحت تحليلات سوسيولوجية أن الإلهام باعتباره رغبة بالخلق تستجيب لليبيدو التمايز: أشخاص في وضع صعب (مثقفون وإنما فقراء، أو في طريقهم إلى الانحدار، أو يعانون شكلاً من أشكال الإعاقة) يعوضون بوساطة العمل الخلاق النقص الذي يعانون منه. وبالتالي تتوقف الطريقة التي يؤدون بها عملهم على مدى حساسيتهم بفضاء الفن الذي يمارسونه (بورديه). وهكذا وإذا وضعنا جانباً المفاهيم الأفلاطونية والنبوية فإن التحليلات المتنوعة

المتعلقة بالإلهام تقدم في آن معاً اختلافات جذرية (مصدر إلهي أو دوافع بشرية، فيزيولوجية نفسية، اجتماعية) وصياغة أساسية متطابقة: التمييز بين الاندفاعة الأولى والعمل. هذه البنية هي من دون شك العنصر الأساس الذي يجب أن يحفظ: أتاح لنا بروست أن نرى كيف أن عاطفة (إحساس وجد من جديد) تشكل حافزاً أولاً، وكيف بعد ذلك بدأت عملية بحث بحاجة إلى نفس طويل، تغتذي من قراءات متنوعة، من ملاحظات، سماع لغات أخرى أو أدباء آخرين. الفكرتان الملازمتان «للإلهام» تقدمان على هذه الصورة: الثانية قابلة للموضوعية ـ بالإمكان كتابة لائحة بالوقائع والمؤلفات والأوضاع... ـ الأولى في المقابل تبقى قضية تأويلية وقضية نظرية في الأدب والفن، ايديولوجية إلى ما لا نهاية. وهكذا فإن إحداها تثمن المحاكاة ـ باعتبارها حواراً مع عبقريات اكتسبت قيمة النماذج والقدوة ـ والأخرى تثمن الأصالة ـ باعتبارها فعلاً فردياً وتأكيداً لتفرد لا مثيل له.

Bénichou P., *Le sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973. -Brunn A., *L'auteur*, Paris, Garnier-Flammarion, 2001. -Dandrey P., *Molière et la maladie imaginaire, ou: de la mélancolie hypocondriaque*, Paris, Klincksieck, 1998. -Klibanski R., Panofsky E. & Saxl F., *Saturn and Melancholy*, trad. fr., Paris, Gallimard [1964], 1989. -Zilsel E., *Le génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* [1926], trad. Michel Thevenaz, préf. Nathalie Heinich, Paris, Minuit, 1993.

آلان ڤيالا

راجع: المؤلف؛ الخلق الأدبي؛ الكاتب؛ العبقرية، العبقري؛ المحاكاة؛ السويداء؛ النموذج، الأصالة؛ الشاعر؛ المصادر.

امتياز المطبعة — PRIVILÈGE D'IMPRIMERIE

في ظل «النظام القديم»، «امتياز المطبعة» ـ ينبغي القول: النشر ـ كان حصر حق إنتاج وبيع الكتب بمكتبيّ وطابع من قبل السلطة الملكية، ونادراً ما منح هذا الحق لأديب، وذلك لفترة محددة (قد تمتد من ستة أشهر إلى عشر سنوات). ظهرت هذه الحقوق في فرنسا، في بداية القرن السادس عشر: أدى تكاثر الكتب المطبوعة إلى تشريعات تحمي المكتبيين والأدباء من عمليات التزوير التي انتشرت بسرعة. أدى هذا الامتياز هذه الوظيفة، حتى مرحلة الثورة، ولكنه ساعد أيضاً على مراقبة الإنتاج المطبوع.

أخذ اللجوء إلى الامتيازات بالانتشار في فرنسا حوالى سنة 1510. كانت تمنح من قبل «المستشارية الملكية» كما من قبل «البرلمان» أو من قبل مدير باريس، أو من

قبل السلطات البلدية في سائر المدن. ضمان الحصرية، وبالتالي وسيلة اقتصادية، لم يكن الامتياز، يجعل المكتبيّ بمنأى عن ملاحقات الرقابة: هناك مؤلفات حظيت بالامتياز، تمت مراقبتها فيما بعد، إثر ضغوطات سياسية أو دينية، وهناك كتب «حظيت» بقبول المستشارية الملكية ولكنها رفضت من «البرلمان». بلغ الصراع بين السلطات ذروته أثناء فترات الاضطرابات الدينية. وعبر سلسلة من التدابير (أوامر آب الاستبدادية 1561، أمر «مولين» شباط 1566)، أخضعت السلطة الملكية، عملية طبع كتاب لسلطتها فقط، كما فرضت ذكر عنوان الناشر والإشارة إلى الامتياز في الكتاب أيضاً. وهكذا، فللحصول على امتياز، كان على المكتبيين ـ الناشرين التصريح عن مخططاتهم المتعلقة بالنشر، وكان الامتياز مرتبطاً بالطلب الرسمي للسماح بالنشر (مرسوم شاتوبريان 27 حزيران 1551). وهكذا ودون أن يختلط مع الرقابة المسبقة شكل الامتياز متمماً لها اقتصادي الطابع، وبالتالي غاية في الفعالية: حماية فوائد مهنة النشر، تسير جنباً إلى جنب مع مدى طواعيتها. في حزيران من سنة 1618، أعادت براءات ملكية التأكيد على وجوب طباعة نص الامتياز، في بداية أو نهاية الكتب؛ وفي سنة 1629 فرضت الأوامر الصادرة إضافة اسم الكاتب والطابع، وكذلك الإذن بالطبع. في عهد لويس الرابع عشر منحت الامتيازات بتقتير بالغ، خاصة وأن عدد المشاغل الطباعية كان محدوداً. عندما تنتهي المدة الممنوحة لامتياز، يصبح الكتاب ملكاً عاماً. ولهذا السبب سعى كبار المكتبيين للعمل على استمرارية الامتيازات التي يحصلون عليها، وكان على صغار الناشرين مواجهة هذه الاحتكارات. جرت العادة، لتبرير تمديد مدة الامتياز، بالزعم أن هناك طبعة «فريدة» أو هناك «ملاحق»، أو «إضافات»، إلخ، ونتيجة لذلك، تكاثرت هذه الأشكال جميعاً في المرحلة الكلاسيكية. من جهة ثانية، لم يحل نظام الامتياز، لا دون القيام بعمليات التزوير، ولا دون ظهور الكتب الممنوعة، التي كانت تطبع في الخارج (وبخاصة في أمستردام وجنيف)، ويتم إدخالها سراً إلى فرنسا، أو الزعم بأن الأمور جرت كذلك. وعلى العكس، فإن الكتب التي تطبع في فرنسا، كانت تطبع بحرية في الخارج بموجب حقوق المكتبي الحاصل على الامتياز. وضعت الثورة الفرنسية حداً لهذا النظام.

يرجع التخلي عن نظام الامتيازات الطباعية في عهد الثورة إلى علاقته بالرقابة، إضافة إلى مسألة الملكية الأدبية. لطالما كان الامتياز المظهر الوحيد للإقرار الرسمي، وهو من هذه الزاوية يعتبر شكلاً من أشكال «ما قبل تاريخية حقوق

الأديب». والواقع، أنه سرعان ما أثار الأدباء قضية حقوقهم، وطالبوا بامتيازات خاصة بهم، باستطاعتهم، بعد ذلك، التخلي عنها بموجب عقد لصالح الناشر. كان كورناي من أبرز الناشطين في هذا المجال، وأراد أن يشمل هذا الحق، عروضات مسرحياته. ألغت «الثورة» امتيازات الطباعة ضمن حركتها العامة لإلغاء كافة الامتيازات، ورغبة منها في القضاء على وسيلة من وسائل الرقابة على الفكر، وبخاصة مع تكريسها، من خلال قوانين 1791 و1793، الملكية الفكرية كملكية خاصة (صار التزوير موضوع عقاب بحسب النظام العام).

Febvre L., et Martin H.-J., *L'apparition du livre*, Paris, 1971. -Guilleminot-Chrétien G., «Le contrôle de l'édition en France dans les années 1560: la genèse de l'édit de Moulins», *Le livre dans l'Europe de la Renaissance, Actes du XXVIII[e] Colloque international d'Études humanistes de Tours (1985)*, Paris, Promodis, 1988, p.378-385. -Coll.: *Histoire de l'édition française*, 4 vol., R. Chartier, H.-J., Martin (dir.), Paris, Promodis, 1982-1986.

جان ـ فريدريك كافالييه

راجع: المؤلف؛ الرقابة؛ السوق الأدبي؛ النشر؛ الطباعة؛ المكتبة؛ الملكية الأدبية؛ القصة؛ الإشهار.

الأمزجة HUMEURS

نظرية الأمزجة هي أولاً نظرية طبية. إنها تفسر سلامة الجسد، والنفس أيضاً بتوازن «الأمزجة» الأربعة، أي السوائل الأربعة الموجودة في الجسم: الدم، البلغم، المرة والمرة السوداء أو «السويداء». يعتبر المرض نتيجة للغلبة المفرطة لواحد من هذه «الأمزجة» الأربعة. وبما أن التوازن الدقيق بينها بدا شبه مستحيل فسرعان ما تخلت هذه النظرية عن تحديد الأمراض لتنصرف إلى تبيان «الطباع» المختلفة بمعنى «*التوازنات النسبية*»: من هنا بدأ الكلام على «نظرية الطبائع».

شكل نظام الأمزجة قاعدة لتفسير العالم وإقامة أنتروبولوجيا: اقترنت الأمزجة الأربعة مع صفات مادية، الحار والبارد والجاف والرطب، ثم مع العناصر الأربعة الأساسية النار والتراب والهواء والماء، ثم مع الفصول الأربعة، ومع مراحل الحياة الأربع ومع الكواكب الأربعة الحاسمة والآلهيات التي توازيها، ومع أنماط من السلوك البشري إضافة إلى قدرات تفكيرية وإبداعية.

يبدو أن نظرية الأمزجة هذه قد تكونت قبيل سنة 400 ق.م بفترة وجيزة. صاغها هيبوقراط (القرن الخامس ـ القرن الرابع ق.م) وتحددت بشكل دقيق مع غاليان (القرن الثاني). نقلها الأطباء العرب لتشكل في الغرب أساس نظرية الطب في

العصر الوسيط. واستمر جوهر هذه النظرية الطبية حتى العصر الحديث. بالمقابل، تطورت مضامين هذه النظرية عبر القرون.

في العصور القديمة انتشرت نظرية الأمزجة عند نقطة التقاء المعرفة الطبية وفلسفات فيثاغوراس وابيدوكل، جسدت رغبة في تفسير تعقيد العالم بوساطة عناصر بسيطة مندرجة في إطار نظرية الإنسجام. غير إن رهاناتها سرعان ما تجاوزت هذا الإطار: سمحت نظرية الأمزجة بطرح الأسئلة حول حالات الإضطراب وفقدان الإنسجام وتقويمها. لعب تفكير أرسطو حول مفارقات السويداء الواردة في *«القضية 30»* دوراً مهماً من وجهة النظر هذه. وشيئاً فشيئاً تشكل نظام معادلات: بدأ بإدخال الكواكب والآلهيات (وهكذا اقترن جوبيتر بالدم وزحل بالسويداء)، وخلال القرون الوسطى اقترنت الأمزجة بالفضائل والرذائل «والعواطف»: الدم مصدر القوة، ولكن التهور والمجازفة أيضاً، المرة مصدر العدالة، ولكن الغضب أيضاً، البلغم مصدر التسامح ولكن الضعف أيضاً، السويداء مصدر الحذر ولكن الأوهام أيضاً. من جهة أخرى، ومنذ نهاية العصر الوسيط بدأ يرتسم في الشعر تأويلاً لبعض الأمزجة باعتبارها حالة نفسية، مزاج ذاتي وعابر، غير أن نظرية الأمزجة استعادت صرامتها في عصر النهضة عندما سيطر تصور للإنسان بأنه «كون صغير» توحده مجموعة من التراسلات والمتشابهات أو التأثيرات «مع الكون». استمر هذا النموذج من التأويل قوياً حتى في القرن السابع عشر (أليست في *«كاره البشر»* لموليير هو «سوداوي عاشق») وإن كان بدأ يفقد قيمته شيئاً فشيئاً في القرن الثامن عشر مع تقدم الطب. الشيء الوحيد الذي استمر هو اعتبار الأمزجة حالات نفسية عابرة لا مجال لحصرها: في الاستخدام المتداول حالياً «المزاج» ليس سوى حالة نفسية.

شكلت نظرية الأمزجة طوال قرون نقطة التقاء أساسية بين الفكر الطبي والفكر الفلسفي والمخططات الشعرية. سمحت بتفسير حالات النفس و«عواطفها» وفق حالات الجسد، وحالات الجسد وفق معطيات فيزيولوجية هي نفسها ترجع إلى نظرية الإنسجام الكوني. حضورها في شعر عصر النهضة، أو في مسرح القرن السابع عشر، يميز مرحلة طويلة لم يكن الميدان الأدبي قد عرف استقلاله بعد وإنما كان يتغذى من مطابقات ونقاط التقاء مع العلوم الطبية والتصورات الميتافيزيقية. وهكذا لعبت نظرية الأمزجة دوراً مهماً في الأدب لجهة التعبير عن المؤثرات: ساهمت في الكشف عن العلاقة بين حالات النفس وأحوال الجسد. وهكذا، ففي المأساة اقترنت «المرة السوداء» (السويداء) مع الـ *(furor)* لدى البطل المأساوي (أورست ونيرون مثلاً).

كما شكلت ومنذ أرسطو منهجاً أساسياً لفهم غرابة وشذوذ «العبقرية» المبدعة حيث تمثل السويداء دوراً مهماً.

من جهة أخرى، شكلت نظرية الطباع ركيزة التفكير بأخلاق البشر. في إطار هذا التصور جنحت نظرية الطباع باتجاه إقامة تصنيف دقيق، (كما في كتاب *«فحص العقول»* للطبيب جوان هوارت 1575)، كما أنها عززت إمكان تبيان فروقات دقيقة بين البشر وحوادث الشرط الإنساني وخاصة في الرواية والملهاة التي تذهب طوعاً لتصور لنا «سوداويين» و«دمويين» أو «بلغميين». هذه القدرة على طرح مسألة العلاقة بين النفس والجسد ربما كانت تفسر استمرار مصطلح الأمزجة في الشعر (نيرڤال، ڤيرلين...) وفي العلاج النفسي حتى يومنا هذا.

Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, trad. et présentation de Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.- Klibansky R., Panovsky E.& Saxl F., *Saturne et la mélancolie* [1964], trad. fr., Paris, Gallimard, 1990.- Pigeaud H., *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

بيرنجار پارمنتييه

راجع: الإناسة؛ السجايا؛ التطهير؛ الطب؛ السويداء؛ الأهواء؛ الشخصية.

الإناسة ANTHROPOLOGIE

بحسب جذر يوناني (الإنسان: *anthropos*) تعتبر الأنثروبولوجيا علم الإنسان بشكل عام. ووفق معنى متوارث في الفرنسية فإن الأنثروبولوجيا هي على وجه التحديد في الفرنسية دراسة الخصائص الطبيعية والبيولوجية للإنسان. ولكن بالمعنى الأوسع والحديث فإنها تهتم بكل الخصائص العامة للكائن البشري: المعطيات الطبيعية والبيولوجية، ولكن أيضاً الفكرية والثقافية، وبالتالي فهي تتناول اللغة والأدب (رغم اختزال الاستخدام الفرنسي الطويل للدلالات السلالية والسوسيولوجية العامة، والتي لا تزال مستمرة أحياناً حتى الآن). وفق المعنى الثاني يمكن رؤية العلاقة بين الأدب والأنثروبولوجيا من وجهين: الإضاءة على تصور الإنسان وسلوكه كما تعبر عنه النصوص، وتحليل الأدب باعتباره أحد مكونات الأنثروبولوجيا الثقافية.

الأنثروبولوجيا باعتبارها علماً قائماً حديثة العهد: ظهر في القرن التاسع عشر. ولكنه عرف إرهاصات عديدة وغنية. تعود النظريات التي تناولت السلوك البشري وفق العلاقات بين الجسد و «النفس» - بما في ذلك الفكر بشكل عام - إلى العصور القديمة. وهكذا فإن تحليلات العواطف والمؤثرات وفق الأمزجة تشكل بحكم الأمر

الواقع أنثروبولوجيا قبل ظهور المصطلح. الأمر نفسه، في اعتبار الفلسفة اليونانية (أرسطو) إن ما يميز الإنسان هو قدرته على التقليد (تخلقيته)، وهذا في الواقع إرسال فعلي لجوهر الأنثروبولوجيا الماثل في مبدأ كل نشاط فني. بشرت الكنيسة بعد ذلك بالفكرة القائلة إن منابع السلوك البشري تكمن في كونه كائناً «ساقطاً» أكثر مما هي في أشكاله الفيزيائية والنفسية، ولكنها دمجت هده الأشكال عند تفحصها لنتائج هذا «السقوط»: تكونت العواطف في الطبيعة البشرية نتيجة الخطيئة الأولى. أوحت أخبار الرحلات التي أدت إلى الاكتشافات الكبرى إجراء المقارنات بين الشعوب الجديدة التي تم التعرف إليها وبين ما هو شائع في أوروبا فاهتز هذا النمط من التفسير. ساهم في ذلك أيضاً تطور العلوم، والطب بشكل خاص. وإذا كان رجال دين من مثل الأب «سينوه» أو متشددون من مثل باسكال يرون في العواطف تجليات لطبيعة الإنسان الفاسدة، فإن ديكارت *«دراسة في العواطف»* (1649) يراها نتيجة دينامية الحياة، إنها طاقات، ليست سيئة ولا حسنة بحد ذاتها.

وهكذا بدأ علم الفراسة يفرض اعتباراته عن طريق الربط بين النماذج الطبيعية والنماذج النفسية، اعتبارات احتلت مركزاً مرموقاً في القرن التالي ـ خاصة مع لاڤاتير ـ وتأثر بها بلزاك بقوة فيما بعد. حركت النظرية الجمالية التي ظهرت في القرن الثامن عشر تصنيفات ـ الذوق، معنى الجميل والقبيح، المتعة المتعلقة بالفن كفن ـ تتوسل تمثلاً لوضعيات وجود الإنسان. بيد أن الإناسة لم تصبح علماً قائماً بحد ذاته إلا في القرن التاسع عشر ضمن الحركة العامة لتكوُّن العلوم الإنسانية في تبعية الفلسفة الوضعية، حيث غلبت عليها المرجعيات الطبية. وتجلت الأصداء الأدبية لهذا مع زولا في تقديمه «للحكاية الطبيعية لأسرة» حيث نجد معطيات طبية ـ عن الوراثة والأمزجة ـ ومعطيات اجتماعية، تهدف إلى إبراز نفسية شخصياته. كما أن ظهور علم النفس التجريبي وخاصة التحليل النفسي أعطى بعد ذلك زخماً حاسماً للأنثروبولوجيا في نفس الوقت الذي أثر فيه على الخلق الأدبي، وعلى السريالية بشكل خاص. ثم وجدت الأنثروبولوجيا نفسها شديدة التأثر بالعلوم الاجتماعية: *«الأشكال الأولية للحياة الدينية»* لديركهايم (1912)، أعمال م. موس إضافة إلى *«كتاب الأنثروبولوجيا الثقافية»* لكروبير (1948) [الذي أعيد طبعه في الولايات المتحدة الأميركية سنة (1957)]، الذي يحدد الأنثروبولوجيا الثقافية بأنها دراسة العلاقات «بين ما هو بيولوجي في الإنسان وبين ما هو اجتماعي وتاريخي». وهكذا ارتسم تياران: أحدهما (كروبر) رسا ثابتاً في ما هو بيولوجي والآخر (موس، ديركهايم، إضافة إلى أتباع

التحليل النفسي بمن فيهم فرويد في كتابه *«الطوطم والتابو»* 1913) الذين ذهبوا إلى أن الوقائع النفسية والثقافية على شيء من الاستقلالية.

ساهمت الألسنية البنيوية ثم انتشار البنيوية في تجديد الأنثروبولوجيا (كلود ليڤي شتراوس: *«الأنثروبولوجيا البنيوية»* (1958) في نفس الوقت، اهتم أحد اتجاهات التحليل النفسي بالبحث عن النماذج المثالية (يونغ: *«تحولات النفس والرموز»* 1953). غير أن الأنثروبولوجيا الثقافية لم تتوطد إلا إثر تطبيق الاستجواب في ميادين تصورات العالم والإنسان (ج. ديميزيل: *«جوبيتير، مارس، كيرينيس»* (1941) وميدان الميثولوجيا *(ميرسيا ايلياد)* و *(البنى الأنثروبولوجية للمتخيل)* (ج. دوران 1969). أكسبتها أعمال باشلار، وما قام به س.ج. ديبوا فيما بعد، حول المتخيل حضوراً أقوى في الدراسات الأدبية لجهة النقد الميثولوجي والنقد الموضوعاتي، فيما عرف النقد النفسي التحليلي انطلاقة واسعة.

وقعت الأنثروبولوجيا أحياناً في حضن اعتبارات تميز بين الأعراق: رزحت تحت ثقل شبهات أخلاقية مردها إلى هذه الانحرافات. ومع ذلك فإن هناك في تاريخ النقد الأدبي فئات ونماذج أنثروبولوجية ازدادت حضوراً مع الأيام في النصف الثاني من القرن العشرين. كما أمكن ملاحظة أنه إذا كانت بعض الأفكار وخاصة فيما يتعلق بالميثولوجيات تجعل من هذه الأخيرة مجرد آلات بحيث تبدو أنها هي نفسها الفاعلة في التاريخ، فإن الرؤية الأنثروبولوجية تقدم وسائل لربط مختلف نماذج النشاط البشري. وهكذا فإن ما قام به كلود. ليڤي شتراوس حول شعوب الأمازون أظهرت أن المفاهيم المتعلقة بالنظرة إلى العالم، والممارسات الفنية (الوشم على سبيل المثال) الحكايا والميثولوجيات، أشكال التنظيم الاجتماعي (طريقة توزيع المساكن) تخضع جميعاً لنفس البنى العميقة للتفكير والسلوك. وإذا قمنا بالربط ما بين أنماط الحساسية والتصورات، وبكلمة واحدة «الذهنيات» فإن قضية مستوى الملاحظة الذي نعتمده يصبح غير قابل للجدل.

النصوص الأدبية، إضافة إلى ملامحها اللغوية، وأوضاعها التارخية لجهة النشر والدلالة، تطرح مسألة ديمومتها وانتشارها الجغرافي الأوسع. آثار تعود إلى العصور القديمة تبقى ـ بعيداً عن الاهتمامات الأكاديمية ـ موضوعاً للاهتمام والإثارة، نصوص تعود لثقافات مختلفة يتم تداولها وتنتشر وسط جمهور متجدد، وأخيراً هناك سمات بنيوية ماثلة على الأقل في الحكايا والميثولوجيات رغم اختلاف المساحات الثقافية. ومنذ ذلك الحين بات من الممكن التطرق إلى الدراسة الأدبية من زاوية أنثروبولوجية

من نواح ثلاث لكل ناحية منها وضع يوازيها. يمكن للمقاربة الأنثروبولوجية أن تضوء على مؤثرات أساسية (الانفعالات أو أنواع الانفعالات، نبرات الأدب) وإدراك حضورها مع تجاوز التنوعات الثقافية أو حتى في داخل هذه الثقافات نفسها. الوضع الموازي هنا هو أن نجعل من هذه المعطيات الأساسية للمعنى عناصر هي نفسها ملائمة لسلم تاريخ أدبي موحد: المأساوي حاضر بدون شك بدءاً من اليونان القديمة وحتى الغرب الحديث، وهناك أشكال تكونت وانتقلت، وربما هي غير ملحوظة بالتعابير نفسها في الثقافات الهندية والشرقية على سبيل المثال. قد تساهم المقاربة الأنثروبولوجية في دراسة المعطيات الميثولوجية، الوضعية الموازية هي إدراج هذه الأخيرة في التاريخ ذلك لأنها تظهر وتختفي وما يبقى يأخذ أشكالاً مختلفة. وأخيراً يمكن مقاربة البعد الأنثروبولوجي كمنظور لتحليل عناصر المعنى التي تتجاوز الظروف المحيطة والأطر «التاريخية» شريطة أن نتعامل مع النصوص والآثار باعتبارها موضع التحليل، لا أن نتعامل معها انطلاقاً من شبكة أعدت مسبقاً لمفهوم عن الإنسان. هذا المفهوم للأنثروبولوجيا الثقافية يتيح لنا ملاحظة الملامح المشتركة في الأدب عبر أزمنة وفضاءات متسعة الأبعاد تسمح لنا بعدم افتراض «عالمية» عناصر مكونة لمقياس ساحة ثقافية، وإنما تحليلها ضمن سياقها التاريخي. كما تسمح أيضاً بطرح الأسئلة حول مقولات الرموز والعلامات في الوقت الذي تمنح فيه هذه البنى الأساسية للمعنى أشكالاً خارجية ليست هي في الواقع سوى حمائل تاريخية حقيقية امتدت طويلاً. يمكن النظر إلى الأنثروبولوجيا باعتبارها بعداً من أبعاد التاريخ العام: عبر أزمنة طويلة حددت بعض الترسيمات الثقافية أنماطاً للوجود وأبرزت بنى التفكير.

وفي نفس الوقت، وبعيداً عن أن تشكل شبكة تأويلية، مهمتها البحث عما تقدمه المؤلفات من تساؤلات محورها الإنسان، وأنماط التعبير حيث يعبر عما يعجز عن التعبير عنه في الخطابات العلمية أو القانونية، وكيف أن أنماط العرض (بوساطة المتخيل، الصور الشعرية) يمكنها أن تساهم في توجيه الأشكال الأخرى للخطاب.

Corbin A., *Histoire du sensible*, entretiens avec Gilles Henré, Paris, La Découverte, 2000. - Durand G., *Les strucures anthrophologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod [1969], 1992. - Lévi-Strauss C., *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket [1958], 1998. - Van Delet L., *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993.

آلان ڤيالا

راجع: السجايا؛ علم الجمال؛ السلالة؛ الأمزجة؛ الخيالي والمخيلة؛ الطب؛ الخرافة؛ الانفعالات؛ التحليل النفسي؛ السجلات.

الانتحال (السرقة الأدبية) PLAGIAT

السرقة هي أخذ أديب مقطعاً ذي دلالة من نص أو فكر أديب آخر. وبعكس الاستشهاد، والمعارضة، والمحاكاة الساخرة، يحددها القانون ويعاقب عليها. تنتمي من هذه الجهة إلى الملكية الفكرية، رغم التشخيص الدقيق للسرقة الأدبية، غالباً ما تطرح العديد من المسائل من الناحية العملية. وخلافاً للغش والخداع، إنها تفترض وجود أدبيين حقيقيين، السارق والمسروق.

هاجم الكاتب اللاتيني مارسيال في واحدة من «*قصائد*(ه) الهجائية» الساخرة (53، كتاب I) (*السارق*/ *Plagiarus*) لص الأدب، الذي يغتصب كتب الآخرين. لكن لهذه التسمية معنى هو موضوع نزاع بشكل أساسي. يحد من استعمالها السياق الذي يكون فيه التقليد ضمن المسموح. ما من أحد أخذ على فيرجيل نهله من نتاج اينيوس ـ الذي قال عنه أنه «زباله/ «Fumier» ـ لدى كتابته «*الأنيادة*». لم يكن الاختراع المعيار المميز للقيمة الأدبية، قبل القرن السابع عشر، حتى وإن كان توقيع الكاتب ـ وبالتالي الوعي بما أضافه شخصياً ـ قد بدأ بالظهور منذ العصر الوسيط. ومع ذلك، هناك درجات من الاقتباس: اقتباس الأسلوب، فكرة أو حرفية النص، وقد شغل تفحص مختلف أنواع المحاكاة، شغل البيانيين من القرن الرابع عشر وحتى السابع عشر. ثم شكل موضوع «المعركة بين القدامى والمحدثين». عام 1667، ابتكر ريشيسورس ما سماه «الانتحالية»، وهي في الواقع تقنية تضخيمية، تهدف إلى السماح للأدباء الذين ينقصهم الخيال، استعادة نصوص موجودة مع إخفاء مصادرهم (*قناع الخطباء*). في القرن السابع عشر، ظهرت أنواع أكثر براعة. كتب توماسيوس مؤلفه «*De plagio litterario*» (1673 ـ 1679)، وبيل الذي استعاد طروحاته في «*المعجم*» الذي ألفه، رأى أنه على الكاتب، أن يذكر مصادره، وأن يقرظ المرجعية الإخبارية على هامش النص. في موازاة ذلك، ظهر العديد من المؤلفات التي تندد بالسرقات، والاقتباسات، التي اعتبرت عملاً غير مشروع (أدريان بييه، «*الأدباء المتنكرين*» 1690)، ولكن في حال الخيالي بقيت المسألة على ما هي عليه. اتهمت مسرحية «*السيد*» لكورناي بأنها مسروقة، وباتت أصالة المسرحية، موضوع معركة شرسة قادها «شابلن» باسم «الأكاديمية» الفرنسية. في القرن الثامن عشر، ميز مارمونتيل الدرجات المسموحة للتقليد بين المحدثين والقدامى، أو بين الأدباء الفرنسيين والأجانب، وأخذ على النقاد محاولتهم «تحقير» كبار الأدباء، بتنقيبهم عن السرقات. استعاد نودييه هذه الفكرة في كتابه «*مسائل الأدب الشرعي*» (1812، أعيد النظر فيه ووسع سنة 1828)

مظهراً هو الآخر أنه لا مفر من الاقتباس. غير أن ج.م.كيرار (*الغش الأدبي المفضوح*)، (1847 ـ 1853)، والذين جاؤوا بعده، حاولوا كشف جميع السرقات. في هذه الأثناء، اتخذت المناظرة منحى جديداً، ذلك لأنها مرتبطة قانونياً بالتشريع المتعلق بالملكية الأدبية (سنة 1793 منح القانون المدني حق استثمار الأدباء لنتاجهم مدى الحياة). أقيمت دعاوى عدة حاولت إرساء اجتهادات قضائية في هذا المجال.

بدءاً من القرن التاسع عشر، أثارت السرقة الأدبية نموذجين من المناظرات. في العالم الأدبي، تم التعامل مع المنتحل أو السارق، باعتباره لا يحترم مبدأ الأصالة، الذي وضعه الرومانطيقيون في صميم القيم الأدبية. أما المحاكم فهي التي تقرر الضرر المعنوي والمادي الذي لحق بالأديب المسروق.

تحديد طبيعة السرقة، ليس بالأمر السهل. يمكن سرقة الكل، أو الجزء، الطريقة أو الفكرة. قلة هم الأدباء الذين وقعوا كتاباً مسروقاً بالكامل (ولكنهم وجدوا!). فالسرقة إذن، هي قبل كل شيء مسألة درجة، يتوقف تقديرها، وفي آن معاً، على سياق جمالي، وسياق شرعي. وهذا الأخير يبتعد عن الإطار الأدبي، لأنه معني بجميع الميادين التي يمكن لإنسان أن يتأذى فيها نتيجة سرقة عمله الفكري (علوم، فنون، اختراعات من أي نوع). يعتبر القانون أن الأفكار حرة، ولكن في المقابل فإن الشكل شخصي، ويقدر السرقة بحسب الاستعادة ـ مفرطة وغير مصرح عنها ـ الدقيقة لنص آخر بنفس طريقة كتابته، أو بمجمل بناه الظاهرة.

في الأدب، نستطيع أيضاً التمييز بين سجلات السرقة الساخرة، الفكهة، الناقدة. شأنها شأن الاستشهاد أو المعارضة، السرقة هي أيضاً نوع بينصي، وبالتالي دافع ومحرك، بطريقة أو بأخرى، للإبداع: وهكذا جعل منها ايزودور ديكاس مبدأ «*الشعر*» بالذات: «السرقة ضرورية يفرضها التقدم» (1870). الـ Oulipo اقترحت مفهوم «السرقة المسبقة» للدلالة على المفارقة التي عبر عنها بورج «كل عقل كبير يخلق ساقيه».

Chaudena R. de, *Les plagiaires, le nouveau Dictionnaire*, Paris, Perrin [1re éd., *Dictionnaire*, 1990], 2001. - Jeandillou J.F., *Esthétique de la mystification Tactique et stratégie littétraires*, Paris, Munuit, 1994.- Maurel Indart H., *Du plagiat*, Paris, PUF, 1999. -Schneider M., *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.- Coll.: *Le plagiat, Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa, du 26 au 28 september 1991*, ss la dir. de Christian Vandendorpe, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa. 1992.

پول آرون

راجع: المؤلف؛ الاستشهاد؛ المحاكاة؛ البينصية؛ الخداع؛ الأصالة؛ الملكية الأدبية؛ التوقيع؛ الصادر.

الانتساب
ADHÉSION

بالاستعمال الأكثر شيوعاً تعني كلمة «انتساب» الولاء لمذهب، لإيديولوجية أو لجمالية مسيطرة. بيد أن الفوز بإعجاب أو تأييد أو موافقة الجمهور أو قسم منه يشكل الغاية النهائية لكل إبداع فني أو أدبي: أيضاً «انتساب» كلمة تعني إذن مجمل أنواع هذه الظاهرة بما فيها مظاهرها الصدفوية (بصرف النظر عن الفوز بالتأييد أو لا). وإذا كان الأمر كذلك فإنه يعتبر إشكالية أساسية في الأدب والجمال ـ حتى وإن اعتبر غاية في ذاته ومنطلقاً منها.

يرى. پ. ريكور أن أشكال المتخيل أو الصور الأدبية تبني رسوماً خيالية لإدراك العالم تجعله معقولاً وقابلاً للتفكر. وهي بالتالي عناصر من مجموعة التصورات التي تؤمن الانتساب البشري في حده الأدنى على الأقل إلى مجموعة ثقافية. ولكن هذه الاشكالية يمكن النظر إليها، بل يجب علينا ذلك، من زاوية تاريخية، بل وفي قسم منها من زاوية تفاضلية. منذ العصور السحيقة، وفي فن الخطابة تحديداً، شكلت غاية الخطاب الفوز بإقناع الجمهور. بالنسبة للشعر قرن أفلاطون «الجمال» (إذن الموافقة الجمالية، المتعة) و «الحق» و «الخير» في طموحه لتنظيم الفنون (الجمال) وفق مشيئة «الخير» كما يراه الفلاسفة. ولطالما نُظر إلى غاية الشعر وفق هذا المعيار، وفق منطق تختصره عبارة utile dulci (هوراس). التي غالباً ما ترجمت «إعجاب وتعلم» التي تعيدنا بشكل مضاعف إلى فكرة الانتساب: المتعة الجمالية تفترض الموافقة ـ تقاسم الذوق نفسه ـ والتعليم يفترض التأييد أو الانضواء تحت نفس الرؤية لأخلاقية معينة. ومنذ ذلك الحين ربما شكل الانتساب إيديولوجية تتولى فرضها سلطة معينة أو تبشر بها هذه السلطة: إذن لها غاية الأدب الرسمي. ولكنها بالمعنى الأوسع تعتبر مساهمة في تسبيحة. الإبداعات التي ولدتها مثل هذه النظرة كانت تقليداً للنماذج الكلاسيكية. هذه النماذج تلقى اعترافاً في كل مجتمع (حضور الكلاسيكيين في المناهج الدراسية) أو حتى داخل مجموعة ضيقة. إشكالية الانتساب تحيلنا إلى مسألتي الذوق والجمالية. معبرة من هذه الناحية *«رسالة حول قاعدة الأربع وعشرين ساعة»* التي كتبها شابلين، أظهرت الحاجة إلى الوحدات في المأساة مراعاة للممكن. ولكن هذه الميزة الأخيرة تترجم بحجة مراعاة اللياقة الاجتماعية كما التقيد بالطبيعة: وحدة الزمان ـ ومن ثم وحدة المكان والعمل ـ

تنسجم حسب رأيه مع مراعاة ذوق «الراقين». ويعارض هذا الذوق مع الذوق «السيئ» «للرعاع» الشعبيين. وهكذا فإن الانتساب لمتعة ما يستدعي المشاركة في ذوق الذي يستدعي بدوره المشاركة في نمط تفكير أو نمط وجود وبالتالي بتمايز اجتماعي. في المقابل، النقيض الجدلي للانتساب المعارض (الأزمة، النزاع، التمرد) يشكل هو الآخر وضعية دائمة في الخلق الأدبي: في مقابل الأنماط السائدة يتحقق الإبداع المجدد غالباً ببادرة قطع، قطع جمالي وقطع ايديولوجي ينطلق غالباً، وإن لم يكن بالضرورة على المستوى نفسه. تحديد الجمالية باعتبارها متعة «مجانية» بالجمال، أي أنها مجردة من الغاية التربوية («إعجاب» لا يستدعي بالضرورة «التعليم») بدءاً من القرن الثامن عشر يقرن من حيث الظاهر الانتساب بالذوق والانتساب الإيديولوجي. بيد أن السؤال يظهر ثانية بشكل آخر. إذا كان الأدب يطرح باستمرار مسألة الانتساب الجمالي القائم فإنه ومن هنا بالذات يثير مسألة التضمينات الإيديولوجية التي يحمل. وهكذا فإن هيغو يدعو إلى المزج ما بين المبتذل والراقي في مواجهة الموقف الكلاسيكي الداعي إلى الفصل بين الأنواع للتعبير عن تغير قدر الإنسان عبر التاريخ: تغير الجمالية يترجم تغيراً في النظرة إلى وضع الإنسان. في القرنين التاسع عشر والعشرين أظهر الرواد الأدبيون شيئاً من القطع مع أطر الفكر والحساسية السائدة، بأفعال تنبىء برفض الانتساب. يشكل «العبث» و «الرواية الجديدة» دليلاً على هذا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية. وهكذا فإن تأثيرات الانتساب تحرك القيم التي تحملها الأشكال والطرائق. تعني هذه الأوضاع، الصور التي يستخدمها الكاتب (des éthos). تقاسم هذه «الايتوسات» أساس في عملية التواطؤ في الحقل الأدبي. بيد أن أهمية مظاهر تكرار الانتساب إلى الأنماط القائمة أو القطع معها تذهب إلى ما هو أبعد. في فرنسا أدى انتشار العلمانية إلى نشر قيم مشتركة في المدرسة وفي الأدب على حساب القيم الدينية، إذن إلى رهان يتناول الهوية. ومنذ ذلك الحين اكتسبت الضغوطات التي جلبتها تأثيرات التواطؤ التي أدخلها تقاسم الحساسيات والأذواق الأدبية حالة تتجاوز الحقل الأدبي وجعلت من الأدب فضاء رمزياً يشكل الانتساب رهانه المركزي. وهكذا ففي المستعمرات القديمة أو فيما وراء البحار فإن التواصل أو القطع مع الأنماط السائدة تجلى بقوة في تلك الجدلية القائمة على الانتساب إلى جماعة لغوية ورفض التماهي مع النمط الفرنسي وحسب. بل وفي فرنسا نفسها فإن انتساب القراء المثقفين إلى النماذج التي أبدعتها الفئة المحصورة في الحقل الأدبي -

وجماعة الفن للفن على وجه التحديد ـ أمكن خلق شعور بالفكاك من إحساس بعدم الرضى عند كثير من الذين ليس لديهم عملياً نفس أشكال الانتساب وغاياته.

Eagleton T., *Théorie de la littérature, une introduction*, trad. fr., Paris, Le Seuil, [1983], 1993. - Rancière J., *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000. - Ri-cŒur P., *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975; *Temps et récit, ibid.*, 1983.

آلان ڤيالا

راجع: المؤثر؛ التطهير؛ الجمالية؛ روح الشعب (ايتوس)؛ الذوق؛ الإيديولوجيا؛ الأدب؛ المتعة الأدبية؛ المجتمع؛ المنفعة.

الإنترنيت (شبكة المعلومات) INTERNET

تصل الشبكة أو «اللوحة» الإلكترونية بنوكاً مختلفة من المعطيات وتجعلها في متناول كل من يمتلك تجهيزات معلوماتية مناسبة. تتألف من مواقع (شخصية، تجارية أو مشتركة) أنشئت بمبادرات رسمية أو خاصة، تغطي هذه اللوحة العالم بأسره، تقدم لمستخدمها (الداخل إلى الشبكة) في المجال الأدبي إمكان الولوج إلى نصوص إبداعية، فهارس المكتبات، أدوات للبحث، منابر للنقاش، وتجارة الكتب «بواسطة الإنترنيت».

كانت فكرة شبكة المعلومات من صنع وزارة الدفاع في الولايات المتحدة الأميركية وذلك لتسهيل تبادل المعلومات بين القواعد العسكرية ضمن سياق الحرب الباردة. عام 1969 وصلت شبكة (ARPANET/ آربانيت) وهي الأولى من نوعها بين مراكز الأبحاث العسكرية الجامعية والخاصة، بوساطة بريد الكتروني، وبدءاً من سبعينيات القرن الماضي، بوساطة أساليب أكثر تطوراً في عملية نقل المعلومات بين شبكات الحواسيب. في ثمانينيات القرن الماضي قسمت الشبكة إلى قسمين عسكري (MIL net) وجامعي (NSF net) مولته «المؤسسة العلمية الوطنية» التي أدت إلى ولادة (الأنترنيت INTERNET) الخالصة أو *(Internet-Working)*. تأسست في تسعينيات القرن الماضي*(World Wide Web «www»)* التي ظهّرت وضعيات الإفادة من قبل الجمهور الواسع، مساهمة بذلك بالنجاح الباهر لطرق المعلومات السريعة. ومنذ ذلك الحين اتجهت الشبكة نحو الخصخصة والتميز ببنية تجارية محضة.

لم يعد ممكناً تصور تحقق معظم النشاطات البحثية الأدبية دون الإفادة مما تقدمه الشبكة. نجد فيها صدى ما لا يعد ولا يحصى من المبادرات الفردية أو الجماعية (مجموعات من المتحاورين أو مواقع مخصصة للكتّاب والحركات، والأنواع) كما يمكن العودة إلى فهارس المكتبات، والوصول إلى أدوات متنوعة من

(humanities Computing) (فهرسات متنوعة، لفاظة إحصائية، إلخ). ومع القدوم المضطرد للمجلات العلمية إلى هذا الحامل الإلكتروني غدت الشبكة أيضاً واجهة وطريقة مهمة لنشر الأعمال العلمية.

ومع ذلك، وكما كان الحال مع العودة إلى البيبليوغرافيا الماثلة على الحامل الورقي، بل وأكثر من ذلك بسبب تنوع المعروضات، لا بد من مراعاة مقتضيات النقد التاريخي عند استخدام المعطيات. المعلومات التي نجدها على الشبكة غالباً ما تُجمع على قاعدة التجميع شبه الآلي دونما عودة منهجية إلى المصادر، ودون تحقيق منهجي للمعطيات. وإذا كان هناك من مواقع ممتازة بل وتقدم معلومات من الدرجة الأولى، فإن هناك مواقع أخرى ناتجة عن رغبة مجردة أو عن نزوة خاصة.

لا تعفي مراجعة الشبكة من العودة إلى المصادر الورقية. وفي الواقع قليلة هي المواقع التي تقدم بيبليوغرافيا موثوقة للمصادر القديمة. من جهة ثانية، يقدم العديد من المكتبات فهارس معلوماتية لا تتلاءم مع مصادرها الحقيقية: مواد قديمة ومتخصصة، مخطوطات وأشياء مجهولة، طبعات نادرة ومؤلفات متنوعة، هذه كلها نادراً ما ترد في هذه الفهارس. يضاف إلى هذا أن على المكتبات مواجهة بطء تنظيم أخطاء الفهرسة بسبب إلحاحية عملية جعل المعلومات سهلة التناول.

بقي أن النصوص المعروضة (والتي غالباً ما تكون طبعات قديمة أو غير علمية لأسباب تتعلق بالحقوق) تؤمن انتشار عدد كبير من المؤلفات التي لم تكن العودة إليها متاحة إلا لعدد من المختصين، كما أن فهارس المكتبات تسمح بمعرفة الطبعات المتعددة لكتاب ما، وأهم المؤلفات التي تناولت أديباً معيناً بالدراسة، إلى إمكان القيام بأبحاث ممحصة على قاعدة الكلمات ـ المفاتيح، سنوات أو أمكنة النشر، دور النشر. تقدم أفضل المواقع روابط (إحالات) نوعية تسمح بالتنقل بين مختلف أوجه موضوع معين، أو مؤلف معين لكاتب معين، (مثلاً Clic Net). كما نجد أيضاً معلومات متنوعة تتناول اللحظة الأدبية الحالية (جوائز، إبداعات) أو العلمية (مؤتمرات، لقاءات، مخططات للنشر).

من وجهة نظر الخلق، تشكل الشبكة مكاناً لنشر بعض النتاج الأدبي، كما ساهمت في ظهور أشكال جديدة للكتابة تتيح بشكل خاص مساهمة العديد من «الأدباء» في تأليف النص نفسه ـ يتلقاه كل واحد منهم، يبدله، ويتابعه: هناك، النص المفرط الكبر (الخيالي المفرط، الشعر المفرط) جيل النصوص الممعلمة، كتابة مفرطة الإعلامية (تخرج ما بين المرئي والمسموع). في موازاة هذا نشهد تأسيس

ناشرين رقميين، وقيام مجلات افتراضية، تتجه هاتان الظاهرتان إلى تقديم قضايا جديدة في موضوعي التقويم والإنتاج. يبدو أن بعض مظاهر الإنتاج الأدبي قد أفادت منها (الخيال والشعر بشكل خاص كما بعض المظاهر الأكثر لعبية في عملية الخلق). لا بد من قيام تشريع جديد يتناول حقوق الكاتب ضمن هذا الإطار. كما لا بد للتاريخ الأدبي أن يلتفت إلى النتائج المترتبة على ظهور أدب عالمي جديد قائم على بضعة مناطق لغوية كبيرة ومهيمنة.

Bernard M., *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*, Paris, PUF, 1999. - Huxner K. & Matthew L., *Les sorciers du Net. Les origines de l'internet*, trad. de l'anglais par H. Laudière, Paris, Calmann-Lévy, 1999. - Clic Net: littérature francophone, repertoire de sites classés par genre et / ou par époque, base de données d'une université américaine. -Robin R. (dir.), dossier «Internet et littérature», *Études françaises*, 36/2 (2000). -Coll.: «Chronique de l'@», *in Histoires littéraires*.

بول آرون، لوسي روبرت

راجع: الفهرسة (بيبليوغرافيا)؛ المكتبة؛ الخلق الأدبي؛ النشر الإلكتروني؛ الأدب العالمي.

الانحطاط DÉCADENCE

بالمعنى الدقيق والحرفي تعني كلمة «انحطاط» في التاريخ الأدبي شكلاً من أشكال الحساسية المخصوصة بالسنوات التي ما بين 1880 ـ 1900. وبالمعنى الأوسع تميز حنيناً إلى «عصر ذهبي». غدت مع بداية «النهضة» طريقة تأويلية لتوسع الحضارات، وبدءاً من القرن الثامن عشر لتوجه التاريخ. في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عنت في فرنسا وأوروبا خيارات جمالية.

صدمت فكرة انحطاط الحضارات، التي سبق حضورها في الفكر اليوناني، المؤرخين الرومان في «الإمبراطورية ـ الواطئة» تأملت «النهضة» في سقوط روما الإمبراطورية سواء بشعر الأطلال (دي بيليه) أو بتفكر تاريخي. في القرن الثامن عشر، كان هذا الموضوع يتقدم خطاباً عن «التاريخ» (مونتيسكيو، *«اعتبارات لسبب عظمة الرومان وانحطاطهم»* 1731؛ جيبون، *«تاريخ انحدار وانهيار الإمبراطورية الرومانية»*، 1776). في القرن التاسع عشر صار بكاء عن الكبرياء الوطني (كلود ماري رودو: *«عن الانحطاط في فرنسا»* 1850). بعد ذلك رُدت هزيمة 1870، على التوالي، إلى الديمقراطية المنبثقة من التنوير ومن الثورة، وإلى تسلطية الأثرياء اليهود، وإلى التكنولوجيا غير المنظمة: *«في نهاية العالم»* (1889 تاريخ شعاري) يرى دريمون في برج ايفل الدلالة الأكثر وضوحاً على مدى الانحطاط.

على الصعيد الأدبي، كان قد سبق لبودلير (ملاحظات جديدة عن ا.بو 1857) تأكيده أن اللغة الكلاسيكية «غير كافية» للتعبير عن المشاعر الخاصة بمراحل الانحدار التي يقارنها مع ما في منظر الغروب من جمالات. يأخذ غوتييه استعارة *«التحلل»* بالمعنى الحرفي للكلمة لوصف «أسلوب الإنحطاط» باعتباره «لغة مرقطة بفظاظة... الامبراطورية الرومانية الواطئة» (شارل بودلير، 1868). احتدم النقاش بعد سنة 1870. مباحث نقدية (بورجيه) ونماذج لشخصيات خيالية (ليميرسييه دي نيفيل، *«تو ـ باري»*، مجلة لسنة 1886) عملت على ترويج نموذج شاع يومذاك «المنحط». قدم باعتباره أرستقراطياً متذوقاً للجمال، عصابياً، منزوياً عن عالمه المعاصر كما في «ايسينت»، بطل *«آريبور»* (1884) لهيسمان. نشرت «مكتبة ڤانييه» *(«المائعات. قصائد منحطة)»* لأندريه فلوبيت (1885). يضع ج. هيريه في كتابه *«بحث في التطور الأدبي»* (1891) هذا الجيل الجديد من «الرمزيين والمنحطين» في مواجهة «الطبيعيين» و«الطبيعيين الجدد». والواقع أن هناك جمالية استقرت يعتبر مالارميه داعية لها. خلافاً لتقليد «الوضوح الفرنسي»، إنها تؤثر لغة ملتبسة وغامضة: تسعى إلى التعبير وفق ما قاله فلوبيت عن: «الفساد اللذيذ للنفس الحديثة» بوساطة «عصاب اللغة» (مما قاد ج. پلوويرت ـ بول آدام ـ لنشر *«معجم لخدمة ذكاء الأدباء المنحطين والرمزيين»*، (1888).

كثيرة هي الحكايا «المنحطة» التي سعت إلى ارتياد المناطق المظلمة من النفس البشرية مستفيدة من تقدم الأبحاث الطبية في ميدان العُصاب *«الخارج عن الطبيعة»* (1897) لراشيلد، *«حديقة العذاب»* (1899) لأوكتاف ميرابو، *«السيد فوكاس»* (1901) لجان لورين. عبرت جميعها عن رغبة في التحدي، انتهاك المألوف، التصنع، وبشكل خاص توخت طرح قضية ما هو «مألوف». راجت هذه القضايا في سويسرا على يد «ديكوزال» وفي كيبيك مع «نيليكان». انتشرت في «انحطاطية أوروبية» التي مثلها في بريطانيا وايلد (*«صورة دوريان غراي 1890*، *«سالوميه»* (1892) بالفرنسية) وفي إيطاليا دانينزيو *«غلبة الموت»* (1898).

إذن يمكننا النظر إلى «الانحطاطية» كتعبير عن «تحلل» (الموضوع). بيد أن متخيل «الانحطاط» أثار اضطراباً في أنماط التعبير، ومن *«ما بعد ظهر عُظم»* (1876)، إلى *«حدفة زهر»* (1897)، ومن *«سبخات»* (1895) إلى *«حركات وآراء الدكتور فوسترول، باتافيزيائي»* (1911) نحن إزاء أدب تجريبي. بوجيه في *«نظرية عن الانحطاط»* (بحث عن بودلير *1881* المستعادة في *«أبحاث عن علم النفس المعاصر»*

(1183) يرى فيها انتقالاً للفوضى الاجتماعية الحديثة: «الأسلوب الانحطاطي هو الذي تتلاشى فيه وحدة الكتاب مخلية الساحة لاستقلال الصفحة، وتتحلل فيه الصفحة لتترك المجال لاستقلال الجملة، وتخلي الجملة المكان لصالح استقلال الكلمة». هذا وقد تجاوز الانحطاط المدارس الأدبية ليسقط على «التاريخ» و «المجتمع» و «الفن» متخيلاً عضوياً وتجسيمياً.

Marquèze-Pouey L., *Le mouvement décadent en France,* Paris, PUF, 1986. - Praz M., *La chair, la mort, le diable dans la littérature du XIX s.,* Paris, Denoël [1930], 1977. - Coll.: Aspects du décadentisme européen», *Revue des humaines,* 1974, 1. - *L'esprit de décadence,* Paris, Minard, 1980 et 1984. - «La littérature «fin de siècle»: une littérature de décadence?», *Revue de littérature générale et comparée,* Luxembourg, 1990.

دانيال غروجنوسكي

راجع: التأنق؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الأسلوب؛ الرمزية.

الأنسية — HUMANISME

الأنسية حركة فكرية نادى بها الأدباء «الأنسيون» في عصر النهضة (بترارك، ريشلين، إيراسم، بيديه، مور...). إثر إعادة اكتشاف الآداب الدنيوية القديمة «الأنسية»، حركة طمحت إلى تشجيع الروح النقدية والتفكير الشخصي. في مفهوم أوسع وراهني تأتي الكلمة لتدل على تيار فلسفي يعتبر الإنسان مقياساً لكل شيء ويطالب بحق كل إنسان في إنماء ملكاته بحرية.

أصل كلمة (humaniste) (1539) الكلمة اللاتينية (humanista) التي كانت تعني المدرس والطالب للآداب اليونانية واللاتينية، للـ (Studia humanitatis) (نسمي «إنسانيات» الصفوف المخصصة لدراسة الآداب القديمة التي تلي دروس النحو).

ظهرت كلمة «أنسية» سنة 1765 بمعنى الحب العام للإنسانية. سمى المربي ف.ج. نيتهامير سنة 1808 «Humanismus» تعليم قوامه، الآداب الكلاسيكية ويتناقض مع مفهوم وسائلي للدراسات. سنة 1859 قرن جورج فُوا ما بين النهضة والأنسية التي فهمها على أنها إعادة اكتشاف الآداب الكلاسيكية. أعطاها ليتريه معنى: ثقافة علم الأدب، الإنسانيات *(humaniores littrae)*.

بعد دانتي ومدرسة بادو (القرن الثالث عشر) كان بترارك (القرن الرابع عشر) الغالب على أوائل تجليات العودة إلى الآداب الكلاسيكية، لا لمجرد أن الإهتمام بالعصور القديمة كان مظهراً جديداً خالصاً ـ كما هو الحال مع أنسية «الكوين» في

عهد الكارولينجيين أو مدرسة شارتران في القرن الثاني عشر والأرسطية المدرسية ـ ولكنه دشن قراءة للنصوص الكلاسيكية تهدف إلى دراسة العصور القديمة كهدف بحد ذاته لتبيان أصالتها التاريخية. اكتشف بترارك وأتباعه (بوكاس، ليه پوج) كل ما نعرفه تقريباً عن الأدب اللاتيني. هذا الفهم الفيلولوجي سار جنباً إلى جنب مع ظهور العلوم الجديدة التي جسدت إرادة إعادة بناء الحقيقة التاريخية من مثل علم النقوش، علم الآثار، علم المساحة التي اشتهر بها ليه پوج صاحب وصف روما (1430)، كما عالم الآثار فلاڤيو بياندو. تأثر بهما رابليه الذي نشر سنة 1534 في ليون دليلاً أثرياً لروما كتبه مارلياني، والنتاج الشعري الشعاري لآلسيا (1530) و «La Délie» (1544) لموريس سيف. كما نلاحظ انتشار انسية رياضية غذتها قراءة «تيميه» لأفلاطون ومثلها مارسيل فيسين ولوقا پاسيولي. كان لهذا الاهتمام بالرياضيات نتائج فنية: أثارت أعمال باسيولي الرياضية فضول ليونار دي فنشي، ترك صديقه الرسام بيارو ديلا فرانشيسكا بحثاً في المنظور (1480).

كتب هؤلاء الأنسيون باللاتينية. قدروا شيشرون بسبب أسلوبه الرشيق وكتاباته الملتزمة، أعادوا إلى اللاتينية رونقها القديم، سلامتها الإملائية والنحوية والعروضية. وإذا كان لورونز ڤالا قد نشر سنة 1440 *(Elegantiae)* خزان الصيغ المنقحة، فإن فلورنتين أنج پوليتييه حوالى نهاية القرن الخامس عشر، عارض الصفائيين داعياً إلى لغة لاتينية حية وملموسة متعددة الأنماط. لقي دعماً من ايراسم الذي سخر من المهووسين بشيشرون في كتابه *(Ciceronianus)* 1528. كتب أيضاً «محاورات» حوارات مدرسية تمتزج فيها المترادفات والتعاقبات النحوية ومفردات محسوسة، مأخوذة من الحياة اليومية. مثله التربوي الأعلى هو في ترسيخ اللاتينية كلغة حية ومتكيفة مع حقائق المرحلة (المسيحية منها بشكل خاص)، نظام وضعه الأب ميشال دي مونتيني بتصرف ولده. أتاحت معرفتهم العميقة باللاتينية للأنسيين بتصويب المقاطع المزورة في الأناجيل وتقويم تفاسيرها. ثم ذهبوا إلى أبعد من هذا فالبرنامج الأنسي الذي ذكره رابليه في رسالة غارغنتيا إلى بانتاغرييل الطالب الذي ينوي التوجه إلى باريس للدراسة تبين مدى أهمية الآداب الجيدة ويحض فيها إبنه على دراسة «العهد الجديد» باليونانية و«العهد القديم» بالعبرية. والواقع أن إيراسم مختلفاً مع كلية اللاهوت في لوفان، أسس في هذه المدينة سنة 1517 (الكلية ذات اللغات الثلاث *Collegium trilingue*) التي كانت تدرس اللاتينية والعبرية واليونانية مقتفية بهذا خطى معهد «الكالا» الثلاثي اللغات (1528). شغفت اليونانية، لغة الأصول والفلسفة

الأنسيين الإيطاليين ـ بيك دي لا ميراندول، مارسيل فيسين، بوليسيين ـ والفرنسيين، بيديه، دور، روبير ايتيين وباسكييه. العبرية، اللغة التي ظن أنها تنقل «الكلام الإلهي» أثارت اهتمام المختصين بالنقد المتعلق بالكتاب المقدس (إيراسم، ريشلين) والباحثين المشغوفين بالمعرفة المخبوءة (بيك، بوستيل).

لم تنظر الجامعة بعين الرضا إلى مثل هذه الطموحات: كليات اللاهوت في كولونيا وباريس ـ «السوربون» وهو اسم الكلية التي اجتمع فيها مجلسها ـ أدانت ريشلين داعية العبرية معلنة تضامنها مع الهيليني ليفير ديتابل، والمناظر ايلريخ فون هيتين. رغم هذه المقاومة تسرب المجددون الأنسيون إلى أعلى دوائر السلطة. وهكذا استطاع بيديه سنة 1530 إقناع فرانسوا الأول أن ينشيء على هامش الجامعة «كلية القراء الملكيين» ـ (الكوليج دي فرانس الحالية). ميل الأنسيين إلى الحلقات والندوات والحوار الذي اقترن باسمهم اتخذ شكله الواقعي بهذا «الهيكل لربة الفن» (بيديه) الذي حوى الموسوعة («حلقة المعارف») حيث جرى تعليم اللغات بمنأى عن «السوربون». كان من بين ما حظي بدعم فرنسوا الأول بارتيليمي ليه ماسون (لا توميس) للاتينية، فرانسوا فاتابل للعبرية، بيار دانيس لليونانية وأورونس فينيه للرياضيات. يضاف إلى هذا تشجيعه لإقامة المكتبات وترجمة أبرز مؤلفات العصور القديمة. تعزز الجهد المبذول للتوصل إلى نصوص صحيحة بظهور المطبعة وأتاحت ترجمتها انتشاراً أوسع. اثبتت الطبعات العديدة لبحث دولية «*طريقة الترجمة من لغة إلى أخرى*» (1540) الفائدة التي نجمت عن مثل هذه الأعمال. تعرف الجمهور الفرنسي منذ ذلك الحين على سيزار، شيشرون، هومير ابيكتيت، بلوتارك وأفلاطون. بالإستناد إلى هذا كله أثرت الأنسية بشكل مباشر على النتاج الأدبي الأكثر أهمية للقرن السادس عشر: مارو، رابليه ومونتيني وأيضاً على الشعر المعرفي للابلياد.

إستمر هذا النشاط القائم على التنقيب والترجمة في القرن السابع عشر، هذا مع الأخذ بالاعتبار أن الأنسية الخالصة قد بلغت مداها مع إنتهاء «الحروب الدينية»، رغم إستمرار اللفظة التي أخذت تدل مذ ذاك على المثقفين أحياناً وغالباً تأخذ معنى فلسفياً واسعاً. كان البحث الأنسي يرسو في الواقع السياسي والإجتماعي للمرحلة. وهكذا فإن الوصف الذي قام به ليه بوج، بعد بترارك للآثار الرومانية أفسح في المجال للتأمل في ألاعيب الحظ، درس قدمه لمعاصريه على أمل لفت نظرهم للتأمل بعصرهم هم. الفيلولوجيا كما فهمها بيديه لا تقف عند حدود نشر النصوص، ولكنها

كانت وسيلة لتحصيل ثقافة عامة تجعل الإنسانية أكثر سمواً وإكتمالاً، كان لها نتائج سياسية: تفكيك المستند المتعلق بالوثيقة التي وهبها قسطنطين للكرسي ـ البابوي من قبل ل. ڤاللا ـ والذي أظهر أنه مزور ويرجع إلى القرن الثامن. ـ خفف من الطموحات الزمنية للفاتيكان. كما كان لها نتائج دينية أيضاً: انتقد الأنسيون الرواية التقليدية للكتاب المقدس، الترجمة اللاتينية التي قام بها سنت ـ جيروم (قدم إيراسم ترجمة جديدة «للعهد الجديد» ـ 1516 ـ عن اليونانية). هذه العودة إلى الأصول، والرغبة في تنقية العقيدة جعلت من الأنسية الحليف الموضوعي «للإصلاح»: أثبت الهيليني جاك ليفير ديتابل (1450 ـ 1536) أن غالبية الأسرار، والطقوس اللاتينية، وعزوبية الكهنة لا يمكن استخلاصها من قراءة منهجية للنصوص المقدسة.

بدا الأنسيون متأرجحين ما بين حياة تأملية وحياة ناشطة. غالباً ما يخلطون، كما سبق أن فعل شيشرون ما بين الدراسة ومهمات التعليم والأعمال الإدارية. وجدت العبارة التي صاغها المعماري البيرتي (1404 ـ 1472): «خلق الإنسان ليفعل، المنفعة هي قدرة». وجدت صداها في «أبحاث» مونتيني: «لقد خلقنا لنفعل». (I، 20) ورغم ميله لحياة العزلة، فقد شغل مونتيني وظيفتين رسميتين (شغل منصب عمدة بوردو مرتين إضافة إلى قيامه بمهمات ديبلوماسية). شرح بيديه في كتابه *(De Philologia)* أن ما تختص به الثقافة الجديدة هو سهولة الجمع ما بين الحيطة وفن السير في هذه الحياة والحكمة التي تغذيه وتسمح باستخلاص العبر من التجربة الفردية والتجربة الجماعية التي هي التاريخ.

وهكذا من ايراسم إلى مونتيني، مروراً ببيديه ورابليه وفيف كانت تربية الأطفال واحداً من الإهتمامات الأساسية للأنسية. دراسة (bonae litterae) تجعل الإنسان أفضل (La paideia) أي تعليم «علم الأدب» تجعل المهتمين به جدياً أكثر إنسانية (maxime humanissimi): الإنسان قادر على قولبة نفسه، يملك حرية الإنحدار نحو الحيوانية أو السمو ليكون مخلوقاً إلهياً» (بيك).

استمرت هذه الحرية حجر الزاوية في الأنسية الحديثة. بالنسبة لسارتر: «الإنسان حر، الإنسان حرية، إنه محكوم وفي كل لحظة، دون أي دعم ودون أية مساعدة باختراع الإنسان» (الوجودية هي أنسية 1946). يرفض ميشال فوكو الفصل الذي يراه وهمياً الذي تقيمه الأنسية الحديثة بين المعرفة والقدرة.

Aquilon P.& Martin H.-J., *Le livre dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, Promodis,

1988.- Chastel A., Klein R., *L'humanisme*, Genève, Skira, 2e éd., 1995.- Gadoffre G., *La révolution culturelle dans la France des humanistes*, Genève, Droz, 1997.- Margolin J.- C., *L'humanisme en Europe au temps de la Renaissance*, Paris, PUF, 1981.- Nativel C., *Centuriae latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières, Droz, Genève, 1997.*

ألكسندر رووس

راجع: العصور القديمة؛ علم الأثريات؛ الآداب الجميلة؛ الآداب الجيدة؛ الحوار؛ الشعارية؛ التبحر؛ الآداب اللاتينية والنيو ـ لاتينية؛ فقه اللغة؛ النهضة؛ الترجمة.

الانفعال ÉMOTION

راجع: المؤثرات؛ الجمالية؛ الأهواء؛ سجلات.

الأنواع الأدبية GENRES LITTÉRAIRES

تعني كلمة «نوع» فئة من الأشياء تشترك بمجموعة من الصفات، في المجال الثقافي تغطي الكلمة نوعين من الإستعمال غالباً ما يمتزجان: 1) إستخدام نظري، الذي يحدد، بالنسبة إلى النصوص كما بالنسبة للغات الأخرى، قواعد تتناول الشكل والمضمون والأهداف المنشودة (وهكذا فإن التراجيديا تفرض الشكل المسرحي، وتشتمل على أحداث مأساوية تنزل بشخصيات من علية القوم وتهدف إلى التطهير النفسي). 2) هناك استخدام تجريبي، الذي عمل عبر التاريخ وما يزال يعمل على تقسيم الكتابات إلى مجموعات على شيء من الثبات وذلك بالإستناد إلى اعتماد هذا المقياس أو ذاك (وهكذا فإن تحديد الرواية هي حكاية، ولكن قد تتعدد مضامينها وأهدافها، كما أنها انقسمت إلى عدة أنواع فرعية). دراسة الأنواع شكلت الشعرية.

منذ زمن مبكر جداً عرض مفكرون وكتاب نظريات في الأنواع. أفلاطون في الكتاب الثالث من «*الجمهورية*» وارسطو في «*الشعرية*» تناولا الشعر التمثيلي (القصصي والدرامي). دشن أفلاطون التمييز بين «*التمثيل المباشر*» *(mimésis)* و«*القص*» *(diegesis)*. لم يعالج أرسطو سوى التراجيديا والملحمة، ولكنه أشار في فاتحة كتابه إلى أنواع أخرى وبخاصة الحوار والشعر الغنائي الذي لم يقف عنده. من جهة ثانية، لقد اشتملت مسألة الأنواع على الأنواع (أو بتعبير أفضل على الميادين) الخطابية التي تصدى لها أفلاطون في «*فيدر*» تحديداً وأرسطو في «*الخطابة*». ميز هذا الأخير بين القضائية، والاستشارية والبرهانية التي أدخلت الشعرية القديمة في قسم كبير منها مختلف انواع المتخيل. غالباً ما كانت الشعريات اللاحقة تقدم على أنها

نظريات في الأنواع ما يعتمد على الخيال، وبنسبة أقل ما هو غنائي، ولكنها كانت تتجاهل، أو غالباً ما تبقيها مضمرة، تلك العلاقة مع الخطابة. وهكذا فإن «الفنون الشعرية» اللاتينية، ثم امتداداتها الوسيطة غالباً ما كانت تعتمد تقسيم الأشكال الأدبية إلى ثلاث فئات أساسية: الملحمي، الدرامي، والغنائي، نلاحظ أن الأمر يدور هنا على ميادين، أنماط، سجلات، أكثر مما يدور على ما نفهمه اليوم بكلمة «نوع».
غالباً ما تناول الناظمون الغنائي في أبحاث تقنية تبرز الأشكال الغنائية المختلفة وتبين هيكليتها العروضية: وهكذا يجري حل أصول الممارسة خارج الشعرية النظرية العامة.
على كل حال نجد في العصر الوسيط لوائح لأشكال أدبية ماثلة جنباً إلى جنب مع أنواع غنائية وقصصية. أفضى تطور بطيء لهذه الكاتالوجات، متأثراً بأفكار المرحلة الكلاسيكية والمبادرات اللاحقة، أفضى إلى دمج ما يعود إلى الغنائية أو القصص أو الدراما ضمن رؤية تركيبية. سيطر هذا التقسيم على فكر كتّاب غاية في الإختلاف، رونسار كما بوالو. *«الفن الشعري»* لهذا الأخير (1674) على سبيل المثال يخصص النشيد الثاني للأنواع الغنائية، ويفرد النشيد اللاحق لشعر المحاكاة (الملحمة والمسرح). لا يتحاشى تعداد الأنواع الغنائية في الغالب ما يسميه ج. جينيت «غبار الأنواع». مرد ذلك إلى أن *«الشعرية»* يومذاك لم تكن تفهم على أنها نظرية عامة في الأنواع، وإنما هي نظرية للأنواع الشعرية تاركة الأنواع النثرية للخطابة. ولكن النثر أخذ يغزو شيئاً فشيئاً ميدان *«الإيمائية»* مع ظهور القصة، والأقصوصة، والرواية بشكل خاص ـ التي استبعدها بوالو. وهكذا فإن المرحلة الكلاسيكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر ـ تفرد للمهم أطر *«الشعرية»* التي تظهر الممارسات حدودها. والمسرح هو الآخر شهد في القرن الثامن عشر ميلاد نوع الدراما الذي شوش التمايزات التي كانت قائمة ما بين المأساة والملهاة. محاولة ذات دلالة قام بها باتيه في كتاب *«فنون جميلة ذات أصل واحد»* وكتابه *«محاضرات في الآداب ـ الجميلة»*. أكد أن *«أصل»* الفنون ـ أدبية أو بلاستيكية ـ هو *«الإيمائية»*، وتناول تاريخاً منهجياً وشاملاً للأنواع لكنه لم يكمله. انتشر التقسيم الثلاثي (غنائي، ملحمي، تمثيلي) انطلاقاً من غوته وهيغل: نظر إليه في أبعاده التاريخية. في فرنسا استعاده هيغو في مقدمة *«كرومويل»* (1827). أكد أن الأنواع تماثل أعماراً للإنسانية، يشكل الغنائي والملحمي والدرامي ثلاثة أطر كبرى، تتحقق وتنتظم في داخلها مختلف الأنواع الخاصة. يعتبر أن الدرامي هو الإطار الحديث الذي يضارع المرحلة التي يجد الإنسان نفسه فيها في مواجهة تاريخ مشكل. من هنا يدعو إلى ما سمي بشيء من الاستسهال «خلط الأنواع»،

والذي هو في الواقع «خلط الأساليب» (المبتذل والسامي)، أمر أساسي في الدراما وفي الرواية أيضاً. ذلك لأن الرومانطيقين قدموا نوعين، قل التنظير لهما أو انعدم، الشعر الغنائي والرواية، نوعين، أحدهما «للأنا» والآخر «للعالم». في مرحلة متقدمة من القرن، توخت النظرة المثالية إلى «النتاج الكلي» «الكتاب» أو ببساطة أكثر «الرواية الشعرية» توخت صهر الأنواع. في القرن العشرين نادى الكتاب وقبل كل شيء بالحرية إزاء الأنواع. جسّد السورياليون هذا الأمر بشكل واضح. التنظير العلمي من جهته انطلق من خلال أعمال الألسنيين والشكلانيين: لنتوقف عند فرنسا: ت. تودوروف، ج، جينيت وج.م. شافير على وجه الخصوص، اقترحوا جميعاً شعرية عامة وصفية هاجسها إقامة المصالحة بين التاريخ والنظام.

ينطبق تصنيف الأنواع على مجمل الفنون ولكنه لا يقف عندها. إنه يناسب أيضاً مجمل الممارسات القولية (وهكذا ففي ميدان الصحافة، فالوقائع والحوادث اليومية هي أنواع، تعليلية بالنسبة للأول وقصصية بالنسبة للثاني) والفئة قد تستخدم بشكل مألوف للدلالة على طبقات في التصرفات الإجتماعية (قد تقول عن أحدهم إنه «نوع رديء»). يعتبر التحديد الأكثر إحاطة أن الأنواع هي قوانين إجتماعية تتطور عبر التاريخ. تكمن أهمية دراسة الأنواع الأدبية بكونها تساعدنا على فهم مجمل هذه القوانين.

يثير مفهوم النوع صعوبات عديدة. إنها تنجم أولاً عن مستوى التحليل الذي نقحمه فيه: معالجة المسرح والدراما كنوع أو النوع الغنائي والسوناتا لا يطرح المسائل نفسها. كما أنها ترتبط بمستويات تطبيقها المتعددة. يضع النوع حجر الأساس للعقد الأولي للتلقي الذي يحدد تقبل النص وتأثيراته. قد يمثل أحياناً في الحالة بالذات (وهكذا عندما نلقي مرثية فإننا نفعل ذلك في مكان وظروف تكشف دفعة واحدة عن قانونها) وبشكل عام فإن النشر قد يشير إليه، على شاكلة إعلان أو عنوان فرعي أو حتى في الاستهلال (وهكذا فإن البدء بالقول «حدث ذات مرة» يشير إلى الإنتماء إلى الحكاية). ولكن المعطيات تتعقد بفعل التواصل المختلف والمتنوع الذي يفرضه الأدبي: على سبيل المثال يمكن قراءة مرثية أو موعظة أو مسرحية بدلاً من أن نسمع الأولى أو نشاهد الثانية. كما يمكن أن تتعقد بفعل التطور التاريخي: عرف العالم القديم «نشراً» شفاهياً، فيما نوع حديث كالرواية يرتبط بشكل خاص بظهور القراءة والمطبوع. وأخيراً فيما كانت تكتب الفنون الشعرية لتكون على الأغلب في خدمة الأدباء لتوجههم في عملية الخلق، وفيما كانت تحليلات «الشعرية» تكتب

بهاجس البحث، فإن حقيقة الأنواع كانت تجري ضمن علاقة النصوص بجماهيرها. أنظمة الأنواع ـ رغم ما يزعمون أحياناً ـ لا تمتلك وضوحاً لا زمنياً أو كونياً. إنها تقدم تآلفاً ولكنها تبقى تقريبية (جينيت، 1979). إنها تختار بين فئات عريضة وتخصصات أكثر دقة ـ كالتمييز بين ملحمة ونشيد بطولة ورواية داخل مجال الحكاية مثلاً ـ بل وحتى بين تمايزات شكلية غاية في الدقة ـ على سبيل المثال القصيدة الوصفية في القرون الوسطى Lai والسوناتا والأدوارية، الخ. . ، في الأنواع الشعرية.

من جهة ثانية، الأنواع نفسها تتطور، تظهر أنواع جديدة، وبعضها القديم قد يطويه النسيان ـ وأحياناً قد يظهر من جديد ـ لكن هناك أيضاً، وفي كل حقبة، تراتبية أنواع، أحياناً قد تكون معلنة وظاهرة كما في الشعرية القديمة التي قدمت التراجيديا والملحمة، وأحياناً قد تكون خفية ومضمرة كما هو الحال في الحقل الأدبي المعاصر. هذه التراتبيات هي نفسها متعددة: وهكذا فإن الشعر يحظى في الحداثة بمنزلة رمزية رفيعة، ولكن الروايات والمسرح هما اللذان يؤمنان الشهرة الكبيرة. وأخيراً وبشكل أعم فإن المفاهيم الأدبية تتغير، وبالتالي تتغير أيضاً النظرة إلى الشعرية. حتى في القرن التاسع عشر، كانت الآداب الجميلة تضم التاريخ والبلاغة والشعر. مما يستدعي أنه وفي شعرية عامة ـ كتلك التي دعا إليها «باتيه» ـ تحتفظ الأنواع المرتبطة بالخطابة بمنزلتها، فيما تقليد آخر بات هو السائد يستبعدها ـ وهو الذي وبشكل منطقي يقدم لنا «شعريات ضيقة». على كل حال هناك أنواع موجودة قليلة التنظير: هذا هو حال الأدب الشخصي (مذكرات، يوميات، سيرة ذاتية، الخ) فهي غائبة تماماً عن الفنون الشعرية وفي الشعريات العلمية.

يضاف إلى هذه الصعوبات واقع أساسي في الخلق الأدبي: هناك عدد من المؤلفات المهمة تظهر ممارسة مدمرة للأنواع. دانتي، رابليه، سيرڤانتس أو جويس على سبيل المثال يظهرون ذلك بقلبهم للتحديدات. ومع ذلك من اللافت أنه مهما بلغت درجة حداثة الكتاب فإنهم يكتبون الروايات والقصص والمقالات والسير الذاتية والقصائد والمسرحيات. . . ويحاذرون المزج بين التهديم والتصفية. هناك إذن دينامية في الأنواع تتلاءم مع تطور عملية الخلق: تخترق المؤلفات المهمة التصنيفات القائمة ولكنها لا تقطع مع القانون النوعي. وهكذا فإن «بوكاس» عندما قدم النوع الجديد من الرواية في روايته *«ديكاميرون»*، فإن مصدر القوة عنده يكمن في إعادة سبك جريئة لنماذج عدة من الحكايا الموجزة: الحكايا الشعبية المنظومة، القصيدة الوصفية، المثل التاريخي، الحكاية، القول المأثور. . .

تكشف قضية الأنواع إذن عن مفارقة مؤسسة للفن الأدبي: خاضعة لاستخدامات قائمة، هي في نفس الوقت مدعوة باستمرار لإعادة النظر في بعضها للتوصل إلى أشكال مبتكرة ترتبط بتبدل الحساسيات والجماليات.

Fowler A., *Kinds of Literature, An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard UP, 1982.- Genette G., *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.- Hegel G. W. F., *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion 1984. - Saint - Gelais R., *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB, 2000.- Schaeffer J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Le Seuil, 1989. - Coll.: *Théorie des genres, G. Genette et T.Todorov (dir.), Paris Le Seuil, 1986*.

ياسمينا فوهر ـ جانسن، دينيس سان ـ جاك

راجع: الفنون الشعرية؛ علم الجمال؛ الشكل؛ التاريخ الأدبي؛ القراءة، القارىء؛ الشعرية؛ التلقي؛ فن الخطابة وعلم البيان.

الأنوار (التنوير) LUMIÈRES

تعني هذه الكلمة «lumières» تياراً فكرياً ظهر في القرن الثامن عشر يتميز بجهد لفهم العالم على «ضوء النور الطبيعي (للعقل) فقط» (ديكارت). رغم أن «الأنوار» لا تغطي مدرسة واحدة فقط، فإن هذه اللفظة فرضت نفسها «بَعْدياً» في محاولة لتوحيد عدد من الأفكار الأساسية في القرن الثامن عشر. وهكذا غدت بشيء من التوسع مرادفة للقرن.

متحدرة من الصوفية الوسيطة حيث كانت تعني تجلِّي «الحقيقة» الإلهية تمت استعادة الصورة النمطية للنور في القرن السابع عشر من قبل العقلانية الديكارتية: تحول النور الإلهي عند ديكارت إلى «نور طبيعي» للعقل. في القرن الثامن عشر صارت كلمة «الأنوار» كلمة السر لتيار فلسفي استخدمها على سبيل المجاز في معركته ضد الجهالات والظلامية.

الظلمات أو الجهالات هي أولاً المفاسد الدينية. رافضاً الأفكار المتوارثة في التقليد الكاثوليكي، لجأ النقد التاريخي منذ نهاية القرن السابع عشر إلى البحث عن الأخطاء البشرية في التاريخ الكهنوتي (ر. سيمون). من جهة أخرى، عمل الشك المنهجي الذي بشر به ديكارت وعممه فونتينيل، وكذلك رفض الأحكام التاريخية المسبقة (بيل) على تحويل الفلسفة المتعلمنة، إلى جانب اللاهوت، وسيلة من وسائل معرفة الواقع الملموس. قاطعة مع الميتافيزيك، ومع الاعتقاد «بالوحي»، انتقلت فلسفة «الأنوار» من مفهوم عامودي للعالم إلى تصور أفقي: بوساطة تحليل العالم

وتفسيره يغدو الإنسان سيده. مجاز ديني أصلاً، غدت «الأنوار» تدل على مسيحية مقلوبة، تهدف إلى تحقيق السعادة الدنيوية أكثر مما تطلب الخلاص. صار مبدأ النزوع إلى العلمنة مناهضاً للكهنوت عندما اشتد عود الحركة بحيث باتت قادرة بما يكفي لمواجهة الكنيسة. حاربت «الأنوار» التعصب والأوهام، ومع ذلك فإنها ليست ملحدة بالضرورة. مستندة إلى الموروث السبينوزي عن وحدة المادة، ضمن الفلاسفة «الله» في «الكل» الكبير: يحرك المبدأ الإلهي المادة والطاقة (مادية ديدرو) أو هو الساعاتي الكبير للعالم (تأليهية فولتير). لدى روسو في الطرف الآخر تتم عملية التعرف إلى الخالق في إطار انصهار صوفي للإنسان مع الطبيعة: استمر الحلم بمسيحية نقية أمراً مهماً طوال القرن الثامن عشر، ولم يكن غريباً بالكامل عن فكرة التقدم، مكونة أساسية من مكونات «الأنوار».

وبالفعل فإن ما يميز «الأنوار» ثقتها بتقدم «العقل البشري» (كوندورسيه) التي ظهرت في «المعركة بين القدامى والمحدثين». شكل الوعي بتغيير عالم يتسع بفضل الاكتشافات والرحلات ركيزة تفاؤل القرن الذي أحس بحركة قوية تحمله فحرص على معرفة أصلها ووجهتها. اهتم هذا الفضول الفكري أولاً بالإنسان نفسه داخل الحركية التاريخية. بدا التقدم بالنسبة للإنسان في القرن الثامن عشر معطى ملموساً، يلاحظ قبل كل شيء في تطور الفيزياء. مع *«ميتافيزيك نيوتن»* (1740) لفولتير غدا النموذج المنهجي للفيزياء النيوتينية هو منهج الفلسفة التي سعت لأن تصبح علمية وعقلية.

«العقل» بالنسبة للفلاسفة هو محرك التقدم، القوة الخالقة ومصدر انتشار الظواهر المتنوعة. سبق لنيوتن أن بين في كتابه ***Regulae philosophandi*** الطريق المنهجية للتحليل، مستبدلاً النظام الميتافيزيكي الكلاسيكي حيث يجري الانطلاق من المبادىء لتتم دراسة الظواهر بطريقة الاستنتاج. إنه العكس بالنسبة «للأنوار»، إذ يجب تحليل الظواهر توصلاً إلى معرفة المبادىء العقلية التي تحكمها، فالعقل إذن ليس «شيئاً قبْلياً»، مبدأ سابقاً للظواهر، وما يجب تبيانه من خلال تحليلها هو شكل ترابطها الداخلي. إنه ليس مقر الحقيقة الأزلية، ولكنه قدرة فريدة تقود إلى الحقيقة، وسيلة أكثر مما هو مضمون. وكذلك فإن العقل، كما تفهمه «الأنوار»، لم يعد العقل الديكارتي المنغلق على نفسه والمستقل عن الظواهر. أطاح فكر لوك الذي كان له تأثير كبير في فرنسا في القرن الثامن عشر بفضل *«الرسائل الفلسفية»* (1734) و*«المعجم الفلسفي»* (1764) لفولتير، أطاح بالفطرانية الديكارتية لتحل محلها تجريبية تعتبر أن التجربة الحسية هي مصدر كل معرفة. الوعي هو «*tabula rasa*/ صفحة

بيضاء» لا ترسو على شكل إلا من خلال احتكاكها بالظواهر (رسالة عن العميان، ديدرو 1749). لم يعد إنسان «الأنوار» مأخوذاً بمبدأ مفارق (سخر منه ديدرو في «جاك القدري» 1796 بعد وفاة المؤلف) وإنما بات يستخرج معرفته للعالم من ذاته بوساطة الاستبطان. وهكذا باتت «الأنوار» مرحلة نضج الإنسان، إنها «ما عمل على إخراج الإنسان من سن القصور التي ينسبها لنفسه» (كانط). يكشف له هذا الاستبطان الحركات التي تحركه: في القرن الثامن عشر اكتشف الإنسان نفسه حساساً. وبفضل هذه الحساسية، وبفضل شجاعته الفكرية الخاصة، اكتشف الإنسان العالم الذي صار كوناً كبيراً من الحقيقة.

حاول مشروع «الإنسيكلوبيديا» (1751 ـ 1772) الفخم السيطرة على فضاء المعرفة في إنكلتره، ثم في فرنسا. تاريخ كبير للعقل البشري وفعل إيمان بتقدمه، سمحت *«الإنسيكلوبيديا»* لفلسفة «الأنوار» بإدراك ذاتها من خلال تصنيف وشرح «المعارف المتناثرة على سطح الأرض» (دالامبير، *«خطاب تمهيدي»* 1751). عمل أنسي بتأكيدها على حضور الإنسان في الكون، حملت *«الإنسيكلوبيديا»* رسالة إصلاحية هدفت إلى القضاء على التعصب والتعسف. «فالأنوار» إذن ليست سوى مسيرة فكرية، ولكنها تمثل أيضاً حركة نضالية ترسي أخلاقاً وسياسة اجتماعية أقل ظلماً. حاولت هذه المرحلة إدخال الفكري في الاجتماعي.

ومع ذلك لم يكن المشروع الموسوعي تعبيراً عن رأي مجمع عليه. ولد أيضاً حركة رفض قوية. نظم اليسوعيون، الذين رأوا فيه تهديداً فكرياً وتجارياً موجهاً ضد *«معجم تريفو»* (1704)، نظموا أوائل الهجمات المناوئة لفلسفة «الأنوار» ثم اتبعوها بصحافة معادية للفلسفة تستلهم الدين والسياسة. وحتى داخل الفريق الفلسفي بالذات رفض روسو مشايعة فلسفة التقدم التي رآها مرادفة للفساد (*«اميل»*) 1762، *«العقد الاجتماعي»* 1762). وبالتالي من المناسب اعتبار القرن الثامن عشر مرحلة التفاعل المستمر بين «الأنوار» ومعاداة الأنوار.

لم تشكل «الأنوار» ايديولوجية متجانسة ولكنها بدت بمثابة بناء للأجيال القادمة لا يشبه أبداً وعياً واضحاً للمعاصرين. يضفي الابتعاد التاريخي على أفكار «الأنوار» وحدة وهمية ويحولها إلى أسطورة متسقة لا تماشي تنوع الأوضاع. ترجع أسطورة الوحدانية هذه أولاً وقبل كل شيء إلى المحاولات المستمرة لإعادة جمع «الأنوار» إلى مفرد قضية يدافع عنها أو مشكو منها. أسس الحزب الجمهوري في فرنسا

استمراراً «للأنوار» في الثورة الفرنسية ثم في ثورتي سنة 1830 و1848. كما الجهود التي بذلتها الرومانطيقية في تصوير القرن الثامن عشر على أنه مرحلة اتساق عقل عقيم وجاف ساهمت في رسم الصورة المتسقة لهذا القرن.

والواقع أن جمع «الأنوار» يؤشر في آن معاً إلى تعددية ونسبية تيار فكري الذي اتخذ في مختلف بلدان أوروبا مظاهر شديدة الاختلاف رغم التأثير الفرنسي الضخم. وهكذا فإن معاداة الكهنوتية غريبة على «*Aufklärung*» الألمانية أو على «Enlightenment» الإنكليزية حيث قوى مجاز النور العلاقة بين الفلسفة والبروتستانتية. شكل تسلسل الأحداث هو الآخر عاملاً من عوامل التنوع. ممتدة على ما يزيد من قرن لم تبق «الأنوار» هي نفسها من «بايل» إلى «الثورة». في بلدان أوروبية عديدة من بينها بولونيا والبرتغال، بدت «الأنوار» ظاهرة محدودة في النصف الثاني من القرن.

بقي أن نذكر أنه على المستوى الأدبي تميزت المرحلة بحركة مزدوجة. فقد احتفظت من جهة بالأهم من شعرية «القدماء» في القرن السابع عشر. وأنتجت بكل طيبة خاطر أدباً «ملتزماً» من جهة ثانية. في جميع الأنواع التقليدية (*«رسائل»* فولتير، الطبعة الأولى 1784)، والأنواع المجددة (الحوارات)، والأنواع الهجينة (روايات ديدرو مثلاً، ومن بينها «الراهبة» 1796) أو الجديدة (السيرة الذاتية مع *«الاعترافات»*) صار الأدب مكان منازلة للأفكار كما هي الحال في الفضاءات الاجتماعية للأكاديميات والصالونات والمقاهي، حيث احتدمت المنازلات لتشكل أرضية لاختيار الفكر المستنير. البلاطات نفسها، الحالمة باستبدادية مستنيرة، غالباً ما ساندت أو على الأقل تساهلت مع «الأنوار» أكثر مما قمعتها.

Cassirer E., *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1970. -Delon M. (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997. -Didier B., *Le siècle des Lumières*, MA Éditions, 1987. -Foucault M., «Qu'est-ce que les Lumières?», *Dits et écrits*, IV, Paris, Gallimard, 1994. -Hazard P., *La pensée européenne au XVIII s., de Montesquieu à Lessing*, Paris, Fayard, 1963.

كريس بيتر

راجع: الأكاديميات؛ الموسوعة؛ الأيديولوجيون؛ العلمنة؛ الفلسفة؛ الحرب الكلامية؛ العقلانية؛ الصالونات الأدبية؛ تعبير الحسوية.

الأهجية (النشرة الهجائية) — LIBELLE

راجع: المقالة النقدية؛ الحرب الكلامية

الأهجية (الهجاء، القدح، النقد اللاذع) SATIRE

الهجاء هو نوع يهدف إلى ذم نقائص وحماقات البشر لهدف أخلاقي وتعليمي. تتراوح لهجة الهجاء، وفق نسق ينطلق من تهكم ناعم السخرية، على طريقة هوراس، وصولاً إلى التحقير المهين المستوحى من جيڤينال. قريب من المحاكاة الساخرة والمعارضة باستخدام التحقير المضحك، إلا أنه يمتاز عنهما بأنه ليس تقليداً ومحاكاة. تشترك معه المقالة النقدية أو الهجائية بالبعد الاحترابي والقدحي إلا أنها أكثر اختصاراً، إنها تتوخى الانتشار السريع والواسع. وبشيء من التوسع تعني هذه الكلمة سجلاً مقالياً يعبر عن موقف نقدي يمكن حضوره في جميع الأنواع الأدبية.

رغم وجود مظاهر نقدية لاذعة في مهازل أريستوفان، فإن الأهجية كنوع مخصوص لاتينية الأصل. تنحدر من «*Satura*» - مزيج شعري - مارسها أولاً ليسيليوس (القرن الثاني ق.م.)، كانت تمزج بين طعم الواقع والرسالة الأخلاقية. في ظل «لإمبراطورية» منحها هوراس جزالة الوزن الثماني المقاطع ولهجة الحديث المألوف، فيما صارت مع بيرس وجيڤينال قارصة. ظهرت كلمة «*Satire*» في فرنسا مع الأنسيين. كانت تدل يومذاك على نوع يحرص دي بيليه في كتابه *«تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها»* (1549) إلى قوننته بالتعارض مع الممارسة الوسيطة للسجل الساخر. لقد عمل العصر الوسيط على تنمية هذا النوع بعيداً عن أي قيد نوعي أو شكلي: نقد مهاجم للكهنوت في قصائد الشعراء المتجولين، *«رواية الثعلب»*، وأنواع من مثل الهزلية النقدية، المنظومة الشعبية، المقطوعات الهجائية أو الأغنية المجنونة، التي أضيف إليها في القرن السادس عشر ما عرف باسم الخليط على طريقة «مارو». ساهمت حميا رابليه في هذا التيار الفكري. زعمت «لاپلياد»، على العكس، أنها متصالحة مع الموروث اللاتيني، وتقيدها بالشكل المنظوم، ورفضها للمقولات الشخصية. شجع هذا الجهد التنظيري، إضافة إلى تسييس الشعر مواكبة للحروب الدينية، شجع على انطلاقة الأهجية في النصف الثاني من القرن السادس عشر.

في عهد هنري الرابع، ادعت الكلمة لنفسها اشتقاقاً يونانياً مزوراً (*Styros*، Le Satyre chèvre-pied) لتأخذ صفة ماجنة، وتعطي الضحك معنى أكثر مجانية وأكثر هزلية، مما هو أخلاقي، انحدار، يفسر ولو جزئياً زوال حظوة النوع إثر دعوى تيوفيل دي ڤيو سنة 1623. أثارت الصور الماجنة واللغة المثيرة للإعجاب لكتب *«مقصورات ساخرة»*، «متع ساخرة» و«بارناس ساخر»، إضافة إلى مجموعات أخرى، أثارت حميا ڤوكلين دي لا فريسنيه وماتيرين رينييه، غير أن بوالو ابتعد عنها لصالح البراعة المهذبة

المائلة في الـ «Sermones/ *الانتقادات*» الهوراسية ولفن ساخر مستوحى من المثل الأعلى الجديد لتمدنية النصف الثاني من القرن.

خلال القرن السابع عشر، أخذ الهجاء يتلاشى كشكل شعري، وانتشر في أنواع سبق أن وجدت مثل الكوميديا (موليير) المثل الخرافي (لافونتين) والحكمة (لاروشفوكو) وأدب الطبائع (لابرييبر) والحوار الموروث عن لوسيان (فونتينيل) وكذلك في الحكاية الفلسفية في القرن الثامن عشر (ڤولتير).

منحته الثورة والرومانطيقية زخماً جديداً، مغايراً للسخرية الفكرية التي عرفها عصر التنوير، تجلى هذا الزخم في «*أهاجي*» (1794، طبع 1819 بعد الوفاة) أندريه شينييه، وأوغيست باربييه، وأهاجي هيغو العنيفة في «*عقوبات*» 1853. إذا كانت جهود لوران تيلهاد لبعث الهجاء الجيڤينالي («*في بلد الشخص الفظ*» 1891)، فإن أشعار بنجامين بيريه («*لا آكل من هذا الخبز*»، 1936) أو جاك بريڤير («*محاولة لوصف عشاء رؤوس في باريس ـ فرنسا*»، في «*أقوال*» 1946) تزكي هذا النوع في نهاية القرن التاسع عشر، والقرن العشرين، وتجعله بشكل أساسي سجلاً قولياً يتماهى مع موقف نقدي. ظهر في الرواية بشكل خاص (فلوبير، فيليبيه دي ليل ـ أدام في القرن التاسع عشر، سيلين وجيد في القرن العشرين) وفي المسرح (يونيسكو، تارديبه) كما ظهر أيضاً في الحكاية والمونولوج (أ. آليه) وعرف له مكاناً في الصحافة (ليه كانار أنشينيه) والكاريكاتور فيها بخاصة.

يكمن التوتر الخاص بالهجاء بين التأكيد على الصوت الفردي، والرسالة التقعيدية للكلام. يتم الإبلاغ انطلاقاً من موضوع يقيم فرادته على قاعدة عرف عام قائم على الصدق والحرية الداخلية التي يوفرها له وضوحه النقدي، ثم، وهنا المفارقة يتخلص من هذه الفرادة ليحط في الوجدان الأخلاقي للجماعة. غير ذائبة في الإجماع كما هي الحال مع «الأنا» المدحية، وغير مؤكدة حضورها في فرادتها المطلقة كما هي الحال مع «الأنا» الغنائية، تبرز «الأنا» الهجائية اختلافها كنموذج لقاعدة مثالية. وبهذا الدور، وهذه الوظيفة، يمتد السجل الهجائي إلى ما يتجاوز النوع الشرعي للهجاء الشعري.

Angenot M., *La parole pamphlétaire, Typlogie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982. - Arnould G., *La satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, Puf, 1996. -Jones Davis M. T., *La satire au temps de la Renaissance*, Actes du 11e colloque du Centre de recherches sur la Renaissance, Paris, J. Touzot, 1986. -Coll.: *Irony and Satire in french Literature*, University of South Carolina, French literature series, 1987, n°.14. -«La satire en vers au XVIIe siècle», *Littératures classiques, 1995, n°.24.*

كلير كازاناڤ

راجع: التقريظ؛ الابيديكتيكي؛ روح الشعب؛ التهكم؛ المقالة النقدية؛ الشعر؛ الحرب الكلامية.

الإهداء DÉDICACE

في الأصل (الكلمة اللاتينية *dedicatio*) كانت تعني هذه الكلمة تشييد مَعْلم بهدف تمجيد الآلهة (معبد، مسرح، إلخ). في القرون الوسطى عنت إقامة كنيسة تعظيماً لأحد القديسين. على الرغم من أن هذه الممارسة معروفة منذ العصور القديمة فإن هذه الكلمة منذ القرن السابع عشر فقط أخذت تعني إهداء نتاج ما إلى شخص معين. عبارة بسيطة تضاف إلى كتاب أو رسالة، غالباً ما تكون في مستهل الأثر تحدد هوية الشخص المقصود. وعلينا أن نميز بين إهداء نسخة لمشترٍ من إهداء الكتاب حيث نجد اسم المهدى إليه على جميع النسخ.

يدل إهداء كتاب ما على ما يكنّه الكاتب من مشاعر الصداقة والإعجاب إزاء قريب أو مثال. كاتيل مثلاً أهدى أشعاره إلى صديقه كورنيليوس نيبوس. عندما أهدى بلزاك «*الفتاة ذات العيون الذهبية*» (1833 ـ 1835) إلى ديلاكروا أراد أن يقول إنه حاول في روايته منافسة الرسام. وكتعبير عن الإعجاب الذي يكنه بودلير لتيوفيل غوتييه أهداه «*أزهار الشر*» (1857 ـ 1861). كاد أن يصبح هذا الأسلوب المهذب ممراً إجبارياً إذا لم يكن بقدرة الكاتب تجاهل من أحسن إليه: وهكذا فقد أهدى هوراس «*قصائد غنائية*» إلى ميسين (23 ـ 17 ق.م) كما أهداه فيرجيل «*زراعيات*» (28 ق.م). بيد أن التملق أو السخرية يمكن أن تستشف من المبالغة: عندما أهدى كورناي «*سينّا*» (1643) إلى المتمول مونتورون رمى إلى المقارنة بين كرم هذا الذي أحسن إليه وكرم الإمبراطور أوغيست! وبما أن الأدباء في ظل «النظام القديم» لم يكونوا قادرين على العيش من مداخيل نتاجهم، فقد شكل الإهداء وسيلة لإقامة علاقة رعاية للأدب والفن يتولاها نصير غني.

يعكس الإهداء، وهو إقرار بالفضل وتقدير نفعي غالباً، إرادة مشاركة المُهدى إليه في مجد الكاتب. وهكذا يشكل الكاتب والمهدى إليه ثنائياً: تنعكس شهرة المهدى إليه على الأثر الذي أهدي له. كما إن إهداء كتاب إلى شخصية كبيرة، قد تسمح للكاتب الفوز برصيد مفقود: أمل ماكيافيلّي بإهدائه «*الأمير*» (1532) إلى الشاب لورنزو دي ميدسيس ألا يبقى مشبوهاً في أعين هذه الأسرة. ومع وضع النتاج بحماية المهدى إليه، تحول الإهداء من مجرد بادرة مودة كما هو في الأصل، ليغدو وسيلة للدفاع أو الهجوم. يمكن توجيهه إلى صديق، ولكن أيضاً إلى شخصية يتيح لها وضعها الفكري أو الاجتماعي تشكيل ضمانة أو تأمين حماية. استعمل راسين الإهداء

لهذه الغاية في بداية مسيرته، ولكن توقف عن إهداء مآسيه عندما بلغ المجد. وبالعكس، فإن الملك أو النبلاء يمكنهم الامتناع عن تقديم الحماية إذا ما كان النتاج يسيء إلى أسمائهم. وهذا ما يفسر لنا ضمور هذه الممارسة لدى روائيي نهاية القرن السابع عشر، ورواج الإهداءات الوهمية أو الساخرة.

قد يشكل الإهداء أحياناً خطوطاً عريضة لتبرير الذات أو أسس بيان أدبي. أتاح إهداء *«الأمير»* لماكيافيلّي تبرير خطته وتبيان محتوى بحثه. في إهدائه *«أندروماك»* (1668) لهزييت دانكيلتير رد راسين على مهاجميه: غدت المهدى إليها الحكم في المشادة بقيامها بدور المشاهدة المثالية. الشيء نفسه مع لافونتين الذي عرض في رسائله المهداة إلى الدوفين (ولي العهد) (*«الخرافات»*، I-VI 1668)، ومدام دي مونتيسبان (*«الخرافات»*، VII-XI 1678 ـ 1679) والمونسينيور دوق بورغونيا *«الخرافات»*، XII 1693) عرض العديد من الأفكار الرئيسية حول فن الخرافة ـ المثل.

هذه الممارسة القائمة على تحويل الإهداء إلى تبرير أو تقريظ أو إلى بيان تعممت اعتباراً من القرن الثامن عشر عرض كل من ڤولتير وڤيني مبادىء المسرحة عندهما في إهداء *«بريتيس»* (1730)، وفي *«مغربي البندقية»* (1829). كان الإهداء يومها يؤدي نفس الدور الذي تؤديه المقدمة، فاتحة الكتاب، أو التمهيد. إنه يقع ضمن العلامات التي بفضلها يكشف الكاتب عن وضعه وطموحاته الأدبية، كما يندرج ضمن حزمة علائقية، باختصار ينظم استراتيجيته المعرفية. كثيراً ما استخدم في القرنين التاسع عشر والعشرين في الحقل الأدبي المحصور وكذلك في العالم الأكاديمي (كثيراً ما تهدى الأطاريح إلى من حرّك وأثار ودفع إلى البحث أو إلى العائلة). هنالك نموذج آخر من الإهداء، غالباً ما يكون مخطوطاً يهدف إلى إقامة علاقة شخصية بين الكاتب وبين من يشتري كتابه، يهدي ويوقع.

Berger G., «Du mécène au marché? Roman et épître dédicatoire au XVII[e] s.», *Ouverture et Dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Leiner*, Tübingen, Narr, 1988, p. 3-15. - Genette G., *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987. - Leiner W., *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur* (1580-1715), Heidelberg, Winter Verlag, 1965; «Corneille, auteur de lettres dédicatoires», *Studi francesi*, 1965, 9, p. 435-444. - Viala A., *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature á l'âge classique*,Paris, Minuit, 1985.

جان ـ فريدريك شوڤالييه

راجع: التقريظ، المدح؛ الحقل الأدبي؛ البرهاني؛ رعاية الآداب؛ الحونصية؛ الإستراتيجية الأدبية.

الأهواء (العواطف) PASSIONS

إنها كلمة مشتقة من «*Pathos*» التي تعني الألم، أو العذاب. إنها تدل على الحالات العاطفية أو «خلجات النفس» من مثل الحب، الحقد، الغضب، الحسد، أو الحزن. طريقة فهم تبدل المشاعر، وتمييز بعضها عن البعض الآخر، بواسطة توصيفها، وفق موشور العلاقات المعقدة، التي تربط النفس بالجسد، شكلت موضوع مباحث عاطفية، التي كانت وفيرة على مر التاريخ. على الصعيد الأدبي، شكلت العواطف وفي آن معاً، موضوعاً مركزياً في الشعرية، محددة طبيعة الشخصيات، وكذلك في الخطابة التي تهتم كثيراً بالتأثيرات التي تتركها الآثار المنتجة على القراء أو المشاهدين (راجع، البيان، الخطابة).

أول موضوع للأدب الغربي هو الموضوع العاطفي: أنشدت «*الإلياذة*» هوميروس غضب آخيل. على كل حال، فإن الغضب هو أول عاطفة تصدى لها أرسطو في «*الخطابة*». رأى أرسطو: أن العواطف هي خير وسيلة للإقناع، ذلك لأنها تقيم علاقة مع الآخر أقرب ما تكون إلى حركة غريزية محض شخصية (راجع: فن الخطابة وعلم البيان). من جهة أخرى، يجعل من الموضوع العاطفي رهان الجمالية في «الشعرية» عندما يجعل تطهير العواطف أو «الكاترسيس» غاية المأساة. رأى الرواقيون أن العواطف هي «*Perturbatio animi*»، حالة اضطراب داخلي، مضرة بطمأنينة النفس. وسعت المسيحية هذا المفهوم، وبدلت فيه. العواطف فيها هي وزر الإنسان الخاطيء، ولكنها قد تكون سبيل خلاصه، فيما إذا ارتفع إلى محبة الرب. عزاها التحليل الطبي إلى حركات وفقدان التوازنات في الأمزجة. ازدهرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر الأبحاث المتأثرة بالأوغسطينية، وبالرواقية الجديدة، التي تصف تأثيرها وتبين أخطارها، وطرق السيطرة عليها. كما ظهرت مؤلفات خيالية، والتي فيما هي تصور «خلقاً معيناً» تظهر وتنتقد عاطفة غالبة: على سبيل المثال «*البخيل*» أو «*كاره البشر*» التي تحمل عنواناً فرعياً، «*السوداوي المحب*». تشكل الأهواء أو «الفورات»، والإفراط فيها أو الـ «hybris» العامل المحرك للتراجيديا. البحث الأكثر شهرة لموضوع الأهواء والعواطف هو ما كتبه ديكارت «*أهواء النفس*» (1649). رأى أن الأهواء المرتبطة بالمصلحة التي يطلبها البشر، هي مصادر ممكنة للطاقة والفعل، وبالتالي يمكن أن تشكل وسائل صالحة للاستعمال. من بعده جاء

سبينوزا، وفلاسفة القرن الثامن عشر الذين لم يروا فيها أنماطاً لسلبية الجسد أو النفس، وإنما هي أفعال. غدت في القرن التاسع عشر صفاتاً ضرورية لذاتية حساسة، وبدا أن وصفها أقل فائدة من الشعور بها. وبدءاً من الرومانطيقية، وإذا كان الأدب لا يزال يدين بعض صورها، فإن ذلك يتوقف على سوء استخدامها، ذلك لأن العاطفة، وخاصة عندما تتخذ شكل الحب الأمثل، ترتبط بحركة الحياة بالذات. في موازاة ذلك، غادرت العواطف مجال الأخلاق: بحكم كونها انفعالات، غدت محط اهتمام الأنتروبولوجيا وعلم النفس، ومنذ داروين والأعمال الأكثر جدة التي كتبها پ. إيكمان عن الاتصال غير الشفهي، وصولاً إلى التحليل النفسي، الذي أعاد طرح السؤال حول أسسها. في أيامنا هذه، نشهد عودة إلى فيزيولوجيا العاطفي، بل وحتى إلى بيولوجيا العواطف. يستمر الإنتاج الأدبي والسينمائي بالإفادة من إشكالية العواطف (نذكر مثلاً *«عاطفة بسيطة»* ل. أ. ايرنو أو *«باسيون جان دارك. . .»*).

يرتبط هذا المثل الأخير بمعنى آخر للكلمة: «باسيون» هنا تعني نوعاً مسرحياً يحتذي خطى آلام المسيح» (راجع باسيون) (نوع مسرحي).

مدانة أحياناً باعتبارها تحد من الحرية البشرية وتعيق عمل العقل، ومعتبرة أحياناً عاملاً مساعداً، بل وحتى مفيداً، لأنها تقوي العلاقات بالآخرين، شكلت العواطف مادة مميزة في الأدب. شكلت عملية السيطرة عليها هدفاً «للفلسفة السياسية والأخلاقية» (التي طالما عرضتها «الآداب ـ الجميلة» وعرفت ازدهاراً في عصر النهضة) و«النفعية» في الأدب. تندرج نظريات التطهير بسهولة في هذا الإطار. غير أن العرض الإيمائي بحد ذاته يثير الإرتباك في عملية تصويرها: هل التعبير عن العواطف هو دائماً حقيقي وطبيعي أو هو مخادع ومصطنع؟ وهكذا فإن ديدرو في *«المفارقة لدى الكوميدي»* (1773) يشير إلى أن عرضها الجيد يفترض عدم الإحساس بها. هذا التوتر ما بين العاطفة المقومة والارتياب يميز الحداثة: في معاداته للرومانطيقية العاطفية، وانطلاقة السيرة الذاتية التي تعطي الأولوية للصدق، بشر الفن للفن باللاإنفعالية واللاألمية. في الحقل الأدبي المعاصر، تكثر الموضوعات التقليدية للعواطف (الحب، الغيرة، الطموح. .) في المؤلفات الواسعة الانتشار، فيما تستمر فكرة عاطفة الشكل علامة البحث عن الفن الأدبي. وهذا ما يدفع إلى زعم أخير، أن «العواطف» تشكل التأثير الجمالي بالذات.

Auerbach E., *Le culte des passions. Essais sur le XVII^{e} s. français*, Paris, Macula, 1998. -

Bodei R., *Géométrie des passions: peur, espoir, bonheur: de la philosophie à l'usage du politique*, Paris, PUF, 1997. -Desjardins L., *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e s.*, Paris-Québec, L'Harmattan-PUL, 2001. -Meyer M., *Le philasophe et les passions*, Paris, Librairie générale française, 1991. -Vincent J.-D., *Biologie des passions*. Paris, Odile Jacob, 1986.

ايريك ميشولان، لوسي دوماردان

راجع: الإناسة؛ التطهير؛ الجسد؛ الأمزجة؛ السويداء؛ الشخصية؛ الرومانطيقية؛ المنفعة.

الأوبرا، الأوبيريت OPÉRA, OPÉRETTE

راجع: الباليه؛ الموسيقى؛ المسرح الغنائي

إيديولوجية IDÉOLOGIE

ابتدع كلمة «إيديولوجية» ديستيت دي تراسي في نهاية القرن الثامن عشر. هدف من كتابه «*مكونات الإيديولوجيا*» (1801) إلى كتابة «بحث يحوي جميع المعارف» الأنسانية ناظراً إلى الملكات الفكرية للأنسان باعتبارها ظواهر طبيعية دارساً كيفية تكون الأفكار.

بالمعنى الحديث تعني الإيديولوجيا نظام الأفكار باعتبارها طرقاً للعرض والإدارك والإسقاط حيث يمثل غير المعقول دوراً أساسياً.

جد ديستيت دي تراسي، وريث كوندياك في طلب «ولادة الفلسفة الأولى». يقوم مشروعه العلمي على منهجية تحليلية جديدة قوامها: إن دراسة الرغبات والأحاسيس البشرية تسمح بمعارضة أخطاء اللاهوت والميتافيزيق. تحلق حول ديدستيت جماعة من الإيديولوجيين. بدت تلك الأفكار آنذاك بمثابة دليل للبشرية. أكثر من مجرد وجهة نظر، هذه الطريقة في التفكير بالعلاقات القائمة بين البشر فيما بينهم، عمت جميع سلطات تلك المرحلة تقريباً، تعتبر جماعة المذهبيين والآباء المؤسسين لليبيرالية الحديثة التجسيد الأكمل لهذه النظرة.

أعرب نابليون الأول في مرحلة ما عن تأييده لهؤلاء المفكرين الذين اعتبروا ورثة للثورة الفرنسية، ثم ما لبث أن انقلب على الإيديولوجيين ساخراً من أشخاصهم كما من أعمالهم. أثر ذلك غدت الكلمة مهينة. استعاد كارل ماركس اللفظة لحسابه وأعطى للمفهوم معنى «قلب علاقة المعرفة بالشيء» (جورج كانغهيلهم). في «

الإيديولوجية الألمانية» (1845 ـ 46) على وجه الخصوص، لاحظ ماركس الهوة بين التطور الفكري والتخلف الألماني في الميادين الإقتصادية والسياسية والإجتماعية. رأى أن الإيديولوجيا تنفصل عن الأسس المادية المنبثقة منها لتغدو انعكاساً لها أو صداها المقلوب. إنها عملية «يؤديها (المفكر) بوعي دون شك وإنما بوعي مزور» (فريدريك انجلز، *«رسالة إلى فرانز ميهرنغ»*، (1893). من هنا رغبة كل من ماركس وإنجلز بجعل العلاقة بين الأفكار والواقع المنبثقة منه جلية واضحة: «إنتاج الأفكار والتصورات والوعي ترتبط أولاً ومباشرة وبشكل دقيق بالنشاط المادي والتجارة المادية للبشر، إنها لغة حياة البشر».

بعبارة أخرى، الإيديولوجيا شكل من أشكال الوهم: «في كل إيديولوجيا يبدو البشر وعلاقاتهم وكأن رؤوسهم في الأسفل كما لو أن الأمر في *(camera obseura)* (الغرفة المظلمة)».

واحدة من أبرز نتائج هذه الصورة المقلوبة هي المعرفة الوهمية التي تعتقد أن الأفكار «تقود العالم» أو أن «الرأي يصنع التاريخ». الإيديولوجيا التي ترفضها الماركسية هي هذا الفلك الفكري الذي ينفي أية علاقة له مع الواقع المادي أو مع تاريخ البشر في المجتمع. عندما يرتبط هذا الفلك بمصالح (عن وعي أو لا وعي) طبقة اجتماعية، عندها تتحدث الماركسية عن إيديولوجية بورجوازية، ارستقراطية الخ..

إنطلاقاً من نفس الموقع النقدي قال كارل مانهيم: « الإيديولوجيا، أي هذه المجموعات الفكرية التي توجه النشاط للحفاظ على النظام القائم واليوثيبيات ـ هذه المجموعات الفكرية التي تسعى لخلق نشاطات تهدف إلى تغيير في النظام القائم» (*«إيديولوجيا ويوتوبيا»* [1929]، باريس؛ مارسيل ريڤيير، 1956).

يستعيد بول ريكور إطاراً تصورياً مشابهاً. تعني الإيديولوجيا بالنسبة له: «إنطلاق عملية اعوجاج أو مواربة يعبر من خلالها فرد أو جماعة عن الحال لكن دون معرفتها أو التعرف إليها. يمكن للإيديولوجيا أن تعكس وضع طبقة فرد دون أن يعي ذلك الفرد هذا الأمر. وهكذا فإن كل ما تفعله عملية المواربة هو التعبير عن تصور الطبقة وتعزيزه». (*«الإيديولوجيا واليوتوبيا»*، باريس، ليه سيي 1997). عرفت اللفظة شيئاً من الثبات في سبعينيات القرن الماضي في استعمالها المتكرر في كتابة التاريخ حيث ثبت ج. ديبي تحديدها ـ الذي استوحاه من ل. ألتوسير ـ بأنها «نظام (له منطقة وصرامته الخاصين) من التصورات (صور، ميثولوجيا، أفكار أو مفاهيم وفق

الحالات) له وجود ودور تاريخي داخل مجتمع معين»، مذكراً أنه بالإمكان وجود عدة إيديولوجيات تتصارع فيما بينها داخل نفس المجتمع، وعندما تنتصر إحداها تغدو هي *«الدوكسا»*. قاد هذه الجهد التوضيحي إلى عدم إقامة التعرض المبسط بين الإيديولوجيا من جهة باعتبارها عملية تخيل، والعلم من جهة أخرى، باعتباره ضمانة للحقيقة. وهكذا سعى ج. كانغيلهم إلى تحقيق هوية «إيديولوجيا علمية»! إنها «جهل بالضرورات المنهجية وبالإمكانات العملانية للعلم في ميدان التجربة التي تسعى لاستثمارها ولكنها ليست جهلاً أو رفضاً لدور العلم (*«إيديولوجيا وعقلانية في تاريخ علوم الحياة»*، باريس، ج. فرين 1988). في سعيه لتبيان تاريخ نماذج الحقيقة أو «مجموعة العلوم الخاصة بمجتمع أو حقبة معينة»، أشار ميشال فوكو أن الأمر لا يتعلق بما أوحى به الإستخدام الماركسي للفظ، إقامة «ستار» أو «حاجز» الإيديولوجيا أمام موضوع المعرفة (وصولاً إلى معرفة محضة) وإنما بتبيان كيفية تكون موضوع المعرفة إنطلاقاً من ظروف محددة. الإيديولوجيا بالنسبة له هي «إقامة خطاب يشمل الجميع» إنطلاقاً منه «يحدد (الأفراد) انتماءهم المتبادل» (*«أقوال وكتابات»* المجلد الثاني، باريس غاليمار 1994). بانتشارها، وأشكال ملفوظاتها تساهم الإيديولوجيا في إخضاع الموضوعات المنطوقة (نفس الخطاب الإيديولوجي) لخطاب المجموعة.

رغم الحيرة والإلتباسات التي تعكسها الرهانات الدلالية للمفهوم، فإن استخدامه الدائم في النتاج يدل على الأخذ المستمر بعين الاعتبار لما هو غير معبر عنه أو «للمكبوت السياسي» كما أشار إلى ذلك نيكول لورو بعد مارك أوجيه، ذلك لأن «قناع الإيديولوجيا يتألف مما هو مسكوت عنه لا مما تقوله»، وبالتالي علينا الاهتمام بالكلمات الغائبة عن الخطاب.

علينا النظر إلى العلاقات بين الإيديولوجيا والأدب عبر مظاهر ثلاثة على الأقل: الأول هو نتاج الإيديولوجيين أنفسهم وتأثيرهم المباشر على أدباء زمانهم مثل مدام دي ستايل وب. كونستان. الثاني أكثر عمقاً وأكثر أهمية وأوسع انتشاراً وهو تأثير الإيديولوجيا على النتاج الأدبي. على سبيل المثال فكتور هيغو في مقدمة *«كرمويل» (1827) عندما رأى أن الأشكال الأدبية تتغير وفق نظم الاعتقاد، وأن فكرة كمال نماذج العصور القديمة حالت بين الأدب الحديث ـ حتى الرومانطيقية ـ وبين تقديمه صورة عن إشكالية وضع الإنسان في المجتمع الغربي تتضمن تحليلاً للأدب على علاقة مع ما هو إيديولوجي. وجود النماذج المقولبة في الأدب، الواسعة الإنتشار بشكل خاص، تجسد سيطرة ما هو إيديولوجي في كل حقبة. بعد ثالث أكثر*

جذرية وعمقاً يرى الأدب نظاماً من التصورات ينتمي إلى منطقة نفوذ الإيديولوجيا. كما أن النقد الإيديولوجي (كنقد ل. مارين مثلاً لا يكتفي بتحليل الحالات التي يضع ما هو أدبي نفسه في خدمة الإيديولوجيا المسيطرة (على سبيل المثال الشعراء والمؤرخون الرسميون الذي يغدقون التقريظ والمدائح على الحاكم) بشكل ظاهر، والحالات ـ كما في اليوثيبيات ـ التي يقومون فيها بانتقادها، يحللون أيضاً ما هو مضمر، ما هو مسكوت عنه، بل وحتى المنفيات التي تنسج المضمون الإيديولوجي لما هو أدبي (تأكيد للتابو، للمعتقدات، إعلان لجمالية مستقلة عن كل ما هو نسبي، وعن كل علاقة تضمينية اجتماعية باعتبارها شكلاً من أشكال تعزيز التراتبيات القائمة بين البشر).

Dubois J., L'Assommoir *de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973.- Eagleton T., *Critique et théorie littéraires*, trad fr., Paris, PUF [1983], 1993; *Ideology*, Harlow, Longman, 1994.-Hamon Ph., *Texte et idéologie*, Paris, PUF [1984], 1997.- Maex K.& Engels F., *L'idéologie allemande* [1845-1846], Paris, Messidor, Éditions sociales, 1982.

ميشال ريو ـ سارسي

راجع: النقد الإيديولوجي؛ الدوكسا، الإيديولوجيون؛ الماركسية؛ العرف؛ اليوتوبيا.

الإيديولوجيون (معتنقو الإيديولوجية، المذهبيون) IDÉOLOGUES

دلت هذه الكلمة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر على جماعة من المفكرين ورثوا عقلانية التنوير واستوحوا بشكل خاص حسوية كوندياك وأعمال كونديرسيه. تردد معظم هؤلاء العلماء الشبان الذين آثروا تسمية أنفسهم مؤدلجين إلى صالون مدام هيلفيتيوس. وبمعنى أكثر اتساعاً استخدمت الكلمة أيضاً للدلالة على تيارات فكرية شديدة التنوع تقع بين فكر التنوير والرومانطيقية، ويمتد نشاطها إلى تخوم الفلسفة والنقد الفني. وبشيء من التوسع تستخدم في أيامنا هذه أحياناً صفة لأنسان يتخذ شكل مفكر سياسي.

مَنْهَجَ «*بحث في الأحاسيس*» لكوندياك (1754) قسماً من أطاريح «الوك» التجريبية. تساؤله حول كيفية عمل العقل البشري قاده إلى إقامة علاقة، وهذا جديد، بين اللغة والتفكير، يملك الإنسان ما يفكر به عندما يصل إلى الشيء المعني عبر العلاقات التي يستخدم. اندرجت هذه النظرية في إطار أوسع يدعو إلى أولوية التجربة وأهمية المسيرة النقدية الخاصة بالروح العلمية. نشر كوندورسيه في نهاية القرن «*مخطط إجمالي للوحة تاريخية لتقدم الفكر البشري*» 1795 حيث وضع تطور الإنسان

العقلاني ضمن رؤية منفتحة لتقدم لا محدود للفكر واللغة قائم على معرفة التاريخ.

رغم كونهم لم يكتبوا مؤلفات أدبية مباشرة، إلا أن أتباع كوندياك وكوندورسيه عمموا ثلاثة أبعاد تعني تاريخ الأفكار الأدبية: سؤال حول العلاقات بين تاريخ الإنسان وتاريخ المجتمعات، تحليل للأفكار والأنطباعات الحساسة (ديستيت دي تراسي، *«مكونات الإيديولوجيا»* (1815) وتأمل حول طبيعة ورسالات الفن (كاترمير دي كوينسي، *«اعتبارات أخلاقية حول وجهة مؤلفات الفن»*، 1815). هذه الأخيرة أطلقت بشكل خاص فكرة الرسالة المقدسة «للشاعر» التي ستغدو أساسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

في موازاة نشاط هذه الجماعة الليبرالية، وبتأثير من مفكرين متطورين آخرين (مونتيسكيو بشكل خاص) أدخل شارل فانديبور وجرمين دي ستايل واصدقاؤه من مجموعة «كوبيه» إضافة إلى بضعة علماء آخرين، أدخلوا إلى فرنسا أفكار الفلسفة الألمانية. احتل الفن منزلة مركزية في كثير من المعارك الكلامية حيث تكونت بشكل خاص «وجهته الاجتماعية» (كاترمير). أفضت هذه المناقشات إلى العبور من نظريات التقليد إلى تلك المثالية.

أثر الإيديولوجيون على ستاندال، كانوا مصدر إيحاء في عهد «الرستوراسيون» لليسار الليبيرالي: نجد بصماتهم على كل من الهجّاء بول لويس كورييه كما عند القوّال بيرانجيه، كما نجدها أيضاً عند أنصار نظام أخلاقي (فكتور كوزين). إضافة إلى الأهمية الضمنية لأعمالهم العلمية، يعتبر الإيديولوجيون نشرة عقلانية التنوير إذ قاموا بنقل دروسها إلى القرن اللاحق. في نهاية القرن التاسع عشر، نجد إرث كوندياك ـ تحالف علم النفس والمنطق التجريبي الذي يريد الأخذ بعين الاعتبار تنوع الأشياء، وإن كان ينطلق من مبدأ معقولية مركزية ـ نجده عند الإنكليزي ج.س. ميل أو عند هـ.تين (*«عن الذكاء»* 1870) كاتبي كبريات الجميعات الحتمية.

ومهما يكن من أمر، فإن الألسنية الحديثة تبقى مدينة لمؤسسي علم جديد للإنسان تحتل فيه اللغة منزلة سامية كما يظهر في النظام الذي اقترحوه. كما تناولت أفكار الإيديولوجيين موضوع التربية.

يرى كاترمير أن «علم الأفكار» يحكم على التأثيرات الناجمة عن الآثار الفنية. بات الجمهور وفق هذا التصور في صميم التفكير. كما أنه أسس لجمالية تقطع مع النقد الدوغماتي الذي يقوم على التأكد من تطبيق قوانين ثابتة لصالح نقد تاريخي أو فلسفي يقيس النتائج الأخلاقية للفعل الخلاق. غير معروفة بشكل جيد في تاريخ

النقد، اللهم إذا استثنينا ما نجده عند مدام دي ستايل، شكلت أفكار الإيديولوجيين لحظة من تاريخ الأفكار السياسية والفلسفية والأدبية. أظهرت أعمال بول بينيشو أهميتها وأدرجتها في موضع خلفي من تاريخ البرومانطيقية الفرنسية.

في مجال الرواية، مؤلفات صوفي كوتين (*«كلير دالب»* 1799) وجوليان فون كريدينير (*«فاليري»* 1803) ومدام دي ستايل (*«ديلفين»* 1809) وهم قريبون من الإيديولوجيين، هذه المؤلفات تشكل جسر عبور من علم النفس الغرامي التحليلي للقرن الثامن عشر إلى عاطفية بدايات القرن التاسع عشر.

Girard L., *Les libéraux français*, Paris, Aubier, 1985. -Gusdorf G., «La conscience révolutionnaire. Les idéologues», in *Les sicences humaines et la pensée occidentale*, Paris, Payot, t. VIII, 1978. - Picavet F., *Les idéologues*, Paris [1891], Reprint OLMS, 1972. -Coll.: *Les idéologues, Semiotique, théories et politiques françaises pendant la Révolution française*, W. Busse & J. Trabant (éd), Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1986, -«Les idéologues (1795-1802) et leur postérité», colloque de Cerisy, septembre 1998.

بيار شونتجز، پول آرون

راجع: الإيديولوجيا؛ الإشراقية؛ الرومانطيقية؛ تعبير الحسوية؛ علم الاجتماع.

الايروتيكية (الإغلام) ÉROTISME

تعني لفظة إيروتيسم ذلك الجزء من الأدب الغرامي الذي يلح على ملذات الجسد. ظهرت لأول مرة سنة 1794 عند ريتيف دي لابريتون بالمعنى المهجور «شهوة جنسية» تنحدر لفظة ايروتيسم من *erôs* ـ الحب، الشهوة ـ وهي أيضاً اسم إله الحب في الميتولوجيا اليونانية.. سنة 1769 نشر ريتيف هذا *«البورنوغراف»*، بحث *في البغاء»* ومن هنا كانت «البورنوغرافيا». إنها تميز في أيامنا هذه كل عرض مادي وفاضح (رسم، صور، كتاب، فيلم) لأشياء فاحشة وسط الجمهور بهدف إثارة القارىء (أو المشاهد).

تشكل الحدود ما بين الايروتيكية والبورنوغرافيا اليوم، وبشكل خاص في مجال الحقوق، موضوع نزاع لا حد له. الفحش (كل ما يسيء إلى الأخلاق) مفهوم مترجرج يتطور عبر القرون وبحسب البلدان والأوساط الاجتماعية والاعتقادية. إذا كان من الممكن القول إن الايروتيكية والبورنوغرافية يهدفان إلى الشيء نفسه أي عرض النشوة الجنسية دون اتباع نفس الأسلوب (تفعل الايروتيكية ذلك بطريقة جمالية)، فإنه من الصعوبة بمكان الفصل بين هذين المفهومين بشكل تام. يرى ألين روب ـ غرييه أن «البورنوغرافية» هي «ايروتيكية الآخرين».

يثبت التقليد الأدبي الايروتيكي أن بإمكان الأدب، بل ويجب عليه، أن يجرؤ على قول ما لا يمكن قوله بطريقة أخرى. استطاعت البورنوغرافية تمثيل دور رافض وانعتاقي، ولكنها تبدو اليوم بخلاف الايروتيكية، تنحدر من جهة الاستلاب وتشكل مسألة ثقافية واجتماعية ثقيلة. لا يدرس الأدب الإباحي (بشكل عام) ولكنه يكتب وينشر ويجمع. إذا كان علماء فقه اللغة يحارون إزاءه (وهكذا فإن بيدييه أو ج. باري يترددون بالاعتراف بروايات مختلقة أو كارنوا «بحكايا المشردين» التي قاموا بجمعها)، وإذا كان الأدباء لا يعترفون دائماً بنتاجهم الايروتيكي بل يسرفون باستخدام الأسماء المستعارة لتوقيعه (نموذج أراغون فاقع في الدلالة على التوترات بين الاحتشام المتطرف للحزب الشيوعي وجرأة المرحلة السريالية: *«مجنون إلسا»* 1945، حجبت «فرج ايرين» 1928)، إلا أن الفضول شأنه شأن كل شيء محظور بطريقة أو بأخرى. يمكن لهذا الأدب أن يظهر في كل الأنواع، يمتاز بنقاوة شكلية وموضوعاتية معززة باخراج معتنى به للنصوص تظهر دور الأدب باعتباره انتهاكاً للقواعد وفي نفس الوقت تأكيداً على ما تثمنه هذه القواعد سراً.

«فن للحب» من مثل نشيد الأناشيد (القرن الثالث ق.م) يبقى النص الايروتيكي الأقدم في الغرب (هناك مرجع عالمي للايروتيكية هو الكاماسوطرا (الهند) يعود هو الآخر إلى القرن الثامن بعد المسيح، ولكن بعض الباحثين، يرى (ف. ديبون) أن الأدب في العصور القديمة يمكن أن يكون شكلاً من أشكال الايروتيكية. ممارسة المآدب والولائم، مناسبات اجتماعية غزيرة، حيث تقترن الخمرة بالحديث وإنشاد الشعر مصحوباً بالموسيقى، يظهر مدى الترابط بين الملذات في مجتمع مرفه. تقدم لنا «مأدبة» أفلاطون مجموعة من المدعوين اقترح عليهم تقريظ «الحب». حتى تدخل سقراط في هذا الحوار في محاولة منه لترتيب أشكال الحب ومقاصده، فإن لا شيء ما نعرفه عن العصور القديمة يسمح لنا بفصل النصوص التي تعالج موضوع الحب عن تلك التي تغذي السجل الايروتيكي. انصرف الأدباء، بحسب جمهورهم، إما إلى الغنائية وإما إلى الوصف: وهكذا يبدو «أوفيد» في *«فن الحب»* (القرن الأول) كواحد من أكبر رموز الأدب الايروتيكي، في نفس الوقت الذي استمرت فيه الشاعرة اليونانية «سافو» كأول صوت انثوي يعبر عن الشهوة.

في العصر الوسيط، لم يترك التسلط الكنسي سوى فسحة ضيقة للتعبير المكتوب عن الشهوة الغرامية. ومع ذلك وتحت تأثير أوفيد والايروتيكية العربية (عبر ابن حزم، القرن الحادي عشر) شهد الشعر الغزلي على مدى حيوية الايروتيكية، ولكن أيضاً

أظهر مدى هامشيتها (غالباً ما تكون ماجنة). في القرن الثاني عشر، شكلت *«رواية الوردة»* مثلاً على استقلالية النساء ورغبتهن في سماع الغزل بعيداً عن الروابط الزوجية. ومع ذلك، وإذا كانت الآثار المكتوبة استمرت نادرة فإن أدباً شعبياً كاملاً (قصص وهرجات) عبر عن بذاءة العلاقات الإيروتيكية، فيما عبرت الحكايا المختلقة والشعر المتحرر للمثقفين (الغوليار) كما هو الحال مع عدد من شعراء التروبادور في أوكيتاني، عن حرص على الالتفاف حول المحظورات الاجتماعية عندما يغنون الحب الجسدي. (ج. بوديل: *«حلم أعضاء الذكورة»*، القرن الثاني عشر). في عصر النهضة، تحدر قسم من النتاج الأدبي من الموروث الغزلي. تأثير بترارك مجد الجمال الأمثل، بيد أن شعراء حاولوا الفكاك من القانون البتراركي، قدموا شعراً أكثر فحشاً يقترب من الفجور. تم التحدث عن شعر بذيء أو داعر. كثرت أيضاً الشعارات الغرامية، وعبرت الشاعرة لويز لابيه عن صوت الرغبة الأنثوية. عبرت سوناتات، بشكل ايروتيكي، بل وحتى بشكل بورنوغرافي عن خيبات الشاعر إزاء الحب.

تغيرت المفاهيم في القرن السابع عشر. وإذا كانت الأشعار المتحررة والساخرة في بداية القرن اندفاعة «ماجنة» فإن «الروايات» (*«مدرسة البنات»* أو *«فلسفة السيدات»* 1655) الكاتب المفترض هو ميشال مييو، و*«أكاديميات السيدات»* نيقولا شورييه 1659) هي نصوص بورنوغرافية كتبت على شاكلة حوار بين نساء موجهة إلى قراء ذكور مثقفين ومرفهين. الشيء نفسه مع «ليباني» لمؤلفها ب.ك. بليسبوا التي تصور لنا ايروتيكية مرحة ومكشوفة والتي لم يتم تجاوزها في القرن التالي. بيد أن القيم الاجتماعية هي الأخرى تتغير، والفضيلة، والكرامة الأخلاقية والطبقة تملي أكثر فأكثر عبر القرن، على الرجال كما على النساء، أساليب السلوك الغرامي. عام 1603 صور هونوريه ديرفيه في كتابه «الأستريه» الحب الصافي، ولكنه يتضمن التباساً في عالمه الغزلي بفعل ايروتيكية أكثر واقعية (شخصية هيلاس) أو بوساطة أوضاع مضطربة (يتنكر سيلادون بشكل امرأة على مقربه من أستريه): *«حكاية فرانكيون الهزلية»* (1623) لشارل سوريل تخبرنا أيضاً عن «ألاعيب الحب» التي لا نعرف كيف نتكلم عنها والتي اكتسبت مفردات جديدة. لكن في ظل حكم لويس الرابع عشر تم استبعاد المجون، وحتى *«قصص»* لافونتين لم تكن بمنأى عن الرقابة. حكم على بيسي - رابيتين بالنفي لأنه وصف الممارسات الايروتيكية في بلاط الملك في *«حكاية الغاليين الغرامية»* (1665). هوجم الغزل الماجن بالدعوة إلى الغزل اللطيف الذي يرمي إلى نيل الإعجاب وإنما بدون ايروتيكية. ازدادت المنشورات الايروتيكية في عصر

التنوير، كانت لغة الحب في التيار الماجن براغماتية ومرحة: وهكذا فإن كريبيون الابن (*«صوفا* 1737) ديدرو (*الجواهر المكشوفة»* 1748) ميرابو (*«المتهتك الممتاز»* 1784) وڤيڤان ـ دينون (*«نقطة الغد»* 1777) يشكلون قسماً من الأدباء الذين ثبتوا الإنتاج الايروتيكي في تلك المرحلة. وصل المركيز دي ساد بالروايات المتعددة لـ*«جوستين»* أو *«ماية وعشرون يوماً من سدوم وعمورة»* بالبورنوغرافيا المصحوبة بالعنف والجريمة إلى الذروة، والمقترنة بالتخلي عن الدين والكهنوت والأفكار المسيطرة.

سهل اختراع التصوير الداكري سنة 1830 انتشار الصور الماجنة. استمرت الرقابة تعاقب بقسوة: سنة 1836 أنشأت «المكتبة الوطنية» ما سمي «الجحيم» حيث كانت تضع كل نص يتعارض مع الأخلاق والدين والسياسة. شهد هذا العصر ظهور ناشرين متخصصين مثل أوغيست بوليه ـ مالاسيس أو جيل غيه الذي لقي كتابه *«بيبليوغرافيا المؤلفات المتعلقة بالحب. . .»* (1894 ـ 1896) بأجزائه الثلاثة نجاحاً كبيراً لدى جامعي الكتب. من جهة ثانية، غالباً ما رفد الكتاب الكاتالوجات المتخصصة. نسبت إلى ألفرد دي موسيه إحدى أوائل الروايات الايروتيكية للعصر المطبوعة سنة 1833 في صحيفة سرية بعنوان *«غامياني أو ليلة إفراط»*. فتحت مسارح ايروتيكية أيضاً (مثل مسرح ليرميرسييه دي نيفيل في شارع «لاسانتيه») الذي ورثه مسرح «ليه غران غينيول» في القرن العشرين. نشر ڤيرلين نتاجه المتهتك (بالاسم المستعار بابلو دي هيرلانييز 1868). ومع ظهور *«سيرمال»* (1902) لـ*«جاري»* و*«الأحد عشر قضيب»* (1905) لغليوم أپولينير، غدت البورنوغرافيا مرحة في نصوص ذاتية التأمل. في بداية القرن العشرين أدت انطلاقة العلم والتحليل النفسي إلى تغير مفهوم العلاقة الجنسية بخطاب أكثر علاقة بالطب والموضوعية. ومع ذلك فقد استمرت على الساحة الأدبية شكلاً من أشكال الخطاب غير الامتثالي. عبر السرياليون عن الاهتمام بالأدب الايروتيكي، لويس أراغون (*«فرج ايرين»*) أو پول نوجيه *«الغرفة ذات المرايا»* مستخدمين أحياناً اللغة الحامضة. وقريباً من هذه الحركة نشر جورج باتاي تحت عدة أسماء مستعارة وبطريقة سرية بعض الحكايا الايروتيكية (*«مدام ادواردا»* (1945). وغدت الايروتيكية واحدة من أكبر محاور فلسفته (*«الايروتيكية»* 1957). يشكل نجاح (*«حكاية أُو»* 1954) لپولين ريياج (الاسم المستعار دومينيك اوري) دليلاً على تطور الأخلاق كما على قوة التحديات. في

ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي وبتأثير من رولان بارت، أخذت تظهر حكايا أدب ايروتيكي مثلي الجنس جمعه النقاد تحت اسم (الايروتيكية ـ المثلية) (رينوكامو وتوني ديفير على سبيل المثال) في نفس الوقت الذي تحررت فيه ايروتيكية انثوية.

في موازاة ذلك وجدت أيضاً ولتاريخ طويل سوق بورنوغرافية واسعة: تتجه مجموعاته المتخصصة إلى جمهور ذكوري، شعبي في الغالب، ووصلت الآن حد الانتشار الهائل (مكتبات المحطات للرسوم المتحركة والروايات البوليسية البورنوغرافية، سينما X، ومرتكزات من مثل المينيتيل والانترنت).

Alexandrian S., *Histoire de la littérature érotique,* Paris, Seghers, 1989. -Goulemot J.M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII s.,* Aix-en-Provence, Alinéa, 1991. -Nelli R., *Érotique et civilisations,* Paris, Weber, 1972. -Pauvert J.J., *Anthologie historique des lectures érotiques: de Guillaume Apollinaire á Philippe Pétain,* Paris, J.C. Simoën, 1979. -Stora-Lamarre A., *L'Enfer de la III Républi-que: Censurs et pornographes,* Paris, Imago, 1990.

ايزابيل ديكاري

راجع: الرقابة؛ الجسد؛ الأدب الغرامي؛ الحكاية الشعبية (المنظومة)؛ الزندقة؛ المتعة الأدبية.

الإيقاع (الوزن، التناغم، التواتر...) RYTHME

بالمعنى الشائع والمتداول تعني هذه الكلمة، تكرار، وعودة، بفترات منتظمة تقريباً، لظاهرة ما، على سبيل المثال، تواتر الفصول. في الأدب تعني التنظيم النبري والنطقي في الجملة.

حتى المرحلة الأتيكية كانت لفظة «*rythmos*» تعني «الشكل المميز، الصورة المتوازنة، الترتيب»، ولكن وفي تصور قابل دائماً للتغيير، تعني آلية. وهي بالتالي تتعارض مع (*skéma/ schéma/* مخطط) التي تعني الشكل الثابت. المعنى الذي يشير إلى عملية تواتر ظاهرة معينة أو تتابعها، ظهر عند أفلاطون، الذي بربطه له مع مفهوم الـ (*mètre/ métron*، *المتر*) يلحق اللفظة بالعدد والقياس. طبق المفهوم الغربي وجهة النظر هذه، المتعلقة بهذه اللفظ على النتاج الفني طوال ما يقرب من أربعة وعشرين قرناً. وهكذا استطاع تشريع المزج بين الميادين الموسيقية والأدبية. ومع ذلك نحن نعلم أنهما منذ أيستاش ديشان (*فن الإملاء*، 1392) غير ممتزجين.

نجد الإيقاع بشكل أساسي في البيت الشعري. بحث هوراس في كتابه «*الفن الشعري*» عن تناغم الأبيات في الأوزان اليونانية. ولكن وجد الإيقاع أيضاً في بعض

النثر الذي سمي «عديداً»، إذ لوحظت فيه عودة مقطعية منتظمة. أشار شيشرون (*عن الخطيب*)، إلى «نوع من العدد» في النثر الخطابي.

في اللغة الفرنسية، وتقليداً له، لطالما جرى التعبير عن مفهوم الإيقاع بلفظة «عدد» كما هو الحال مع إيتيين دوليه (1540). دي بيليه في كتابه (*تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها*، 1549) كان أول من استخدم هذه الكلمة في اللغة الفرنسية التي يخلط بينها وبين كلمة القافية مثبتاً بذلك استمرار فكرة الانتظام، ذلك لأن القافية تتكرر في نهاية كل بيت. استمرت فكرة التكرار، بشكل أو بآخر في المرحلة الكلاسيكية، حتى عندما نظم الشعراء، أبياتاً مكسورة. كما استمرت أيضاً، فكرة النثر «العددي».

في نهاية القرن التاسع عشر، وإذا كان الترابط التقليدي بين الشعر والموسيقى، بدا أنه يشكل حقيقة عامة من خلال قول ڤيرلين: «الموسيقى أولاً وقبل كل شيء» قول يلتزم صراحة بمرجعية العروض: «ولذلك عليك بتفضيل «المفرد»» (*«فن الشعر»* 1885)، رأى مالارميه (مقدمة *«حذفة نرد»* 1897) أن الموسيقى التي نسمعها في الكونسير تبقى «غريبة» على الآداب. ما بين 1880 ـ 1890، صار مفهوم الإيقاع موضوعاً لعمل نظري معمق بتأثير من الأب روسيلو، مؤلف *«مبادىء الفونيتيكا التجريبية»* (1897 ـ 1909)، ثم من قبل ورثته روبير دي سوزا (*«عن الإيقاع في الفرنسية»* 1912) وجورج لوت (*«دراسات عن بيت الشعر الفرنسي. الإسكندري بحسب الفونيتيكا التجريبية»*، 1913) وموريس غرامون (*«بحث في الفونيتيكا»* 1933).

أعادت هذه الأبحاث، كي نكون متواضعين (كانت الدعوة يومذاك، لمواجهة التماثل والتناظر الكلاسيكي، كانت الدعوة إلى نقيضه اللاتماثل، كمبدأ إيقاعي)، أعادت هذه الأبحاث طرح مسألة المزج بين الإيقاع الشعري والوزن. في نفس تلك المرحلة، وبعلاقة وثيقة مع الألسنيين العلماء بالأصوات (روبير دي سوزا هو أيضاً شاعر) تم «اختراع» الشعر الحر المتحرر من الوزن.

وكردة فعل على الأبحاث التي اعتبرت «فوضوية» والتي قام بها أنصار الشعر الحر ـ بعض الشعراء الذين تجمعوا ضمن ما عرف باسم «المدرسة الفرنسية (1902) ـ نظموا ما سمي «الشعر المتحرر»، شكل من أشكال التسوية، يقوم على إدخال شيء من المرونة على وزن شعري معروف. ومنذ ذلك الحين تحرر الإيقاع من المعايير العروضية، وغدا موضوعاً لأبحاث مفتوحة، لدى الشعراء، كما لدى الناثرين.

في البحث كما في النقد، وبعد الأعمال التي ظهرت عند منعطف القرن، بدا كما لو أن الدراسات المتعلقة بالإيقاع قد وضعت بين قوسين خلال المرحلة البنيوية، ذلك أن مفهومي الإيقاع والبنية تعانيان من تعارض جوهري (لا ترجع البنية إلى «*rythmos*» وإنما ترجع إلى *skéma* حسب المفهوم الأفلاطوني).

عادت الأبحاث المتعلقة بالإيقاع إلى الظهور في الثمانينيات انطلاقاً من تصورات مختلفة. حدد هنري ميسكونيك (1982) الإيقاع في اللغة، لا على أنه بمثابة ظاهرة تناسق كونية، ولا ترجمة لحركة طبيعية أو نفسية، وإنما هو تنظيم لموضوع داخل خطاب سواء كان شعراً أم نثراً، وبالتالي فهو ليس مكوناً جمالياً، وإنما هو الشفاهية باعتبارها حضور الجسد في اللغة. بهذا المعنى إنه دينامية النصوص التي يقوم بنظم دلالتها من خلال تنبير الجمل ـ لا الكلمات ـ وبناء سلاسل نطقية.

قد يبدو التعارض بين الوزن والإيقاع منذ القرن التاسع عشر تعارضاً جذرياً ـ وإيديولوجياً، الوزن محافظ، الإيقاع تقدمي. بيد أن الوزن تنظيم اعتباطي للغة، يندمج في الإيقاع الشامل للخطاب، وانطلاقاً من هنا يمكن تصور «عروض في الخطاب»: يضاف تنبيره الثابت إلى تنبير المجموعات المقطعية، والتنبير النطقي.

Benveniste E., «La notion de "rythme" dans son expression linguistique» [1951], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966. -Dessons G., Meschonnic H., *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998. -Meschonnic H., *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Grasse, Verdier, 1982; *Politique du rythme, politique du sujet*, Grasse, Verdier, 1995.

جيرار ديسون

راجع: الموسيقى؛ الشفاهية؛ قصيدة النثر؛ الشعر؛ النثر؛ النطقية؛ البيت الشعري والنظم.

الإيمائية (التخلقية) MIMÉSIS

الإيمائية متضمنة بمعناها الأول في كلمة «إيماء»، وهي محاكاة الواقع الذي يقدمه عمل فني، والشعر بخاصة. استعملت الكلمة عبر تاريخ الثقافة الغربية سواء بهذا المعنى، وسواء للدلالة على الخيال، وسواء بمعنى تقني ضيق لتمييز من يعرض، من يقدم ما يرى (من يصنع «مشهداً») مقابل ما يروى فقط (*diégèsis*).

أسهب أفلاطون في «*الجمهورية*» تحديداً في شرح فكرة « التخلقية»: رأى أن أساس الفنون يكمن في قدرتها على تصوير الواقع. قد تكون الوقائع التي تتناولها أشياء مادية، كما الطبيعة أو الأشخاص، أو في النهاية أفكاراً ومعتقدات. أشار إلى

سلطة إيهام الفنون، الشعر بخاصة، وأعلن حذره من الشعراء بما أنهم يمتلكون ويتلاعبون بهذه السلطة. أرسطو، هو الآخر، يعتبر أن الإنسان يجد متعته بمعرفة (مقدمة *«الميتافيزيقيا»*) إن المحاكاة أو ملكة التصور ملازمة للطبيعة البشرية، وأنها وسيلة لتبادل المعارف: وهكذا يجعل من الإيمائية، التي يراها من جهته حكاية كما «مشهد»، أساساً في *«الشعرية»*. إنه في الواقع لا يعالجها في جميع المنتجات الشعرية والأدبية، وإنما فقط في الأنواع التي تلجأ إلى المحاكاة بوساطة الكلمات لتشكل خيالات ممكنة التحقيق (عملياً يعالج الملحمة والمأساة). يقوم مبدأ الإيمائية على مبدأ التلميح: ما يعرض يجب أن يشبه ما هو حقيقي (Vrai-semblace) والإيمائية المكتملة تتحقق عندما يتوصل المشاهد أو السامع إلى التعرف والتماهي مع ما يقدم إليه، أن يراه حقيقياً. ولكنه يخصص أن «الحقيقي» ليس الذي حدث فعلاً (التاريخي، الملموس) وحسب، وإنما هو أيضاً ما يتلاءم مع حقيقة يؤمن بها جميع البشر. من هنا، تفوق الشعر بالنسبة له (أو الخيال) على التاريخ: بوصفه للممكن ـ المحتمل ـ يصل إلى حقائق أعم من التاريخي ـ الواقع الفعلي الملموس محدود بحالة معينة.

تتشكل على هذا الأساس فئتان من الاعتبارات المتمايزة: تهتم الأولى بالتقنيات التي تسمح بالتلميح الإيمائي، والثانية بالواقع الحقيقي الذي ينبغي أن يعرض. الأولى مجموعة مسائل شكلت عبر التاريخ مادة للتناظر وعرفت فرضيات وإجابات صارت بمثابة دوكسا. فيما قامت الثانية على قضايا غاية في الانفتاح لأنها منبثقة عن خيارات إيديولوجية. كان التناظر حول الإيمائية، ولمدة طويلة، محجوباً بفعل التأثير الديني، والذي بحسب العقيدة يرى أن الله قد خلق العالم وأن الإنسان على صورته ومثاله، ويظهر حذراً، بل وحتى عداء إزاء الإبداعات الإيمائية، التي يراها أفعالاً متعجرفة. اتخذت شكلاً في بداية القرن السابع عشر مع انطلاقة المسرح وقضية *«التوهم الكوميدي»* (كورناي). بدت مناهضة لحرية الابتكار التي جسدها نوع مثل التراجي ـ كوميديا (عدة أمكنة، عدة أزمنة، عدة مغامرات) ولمناصري الممكن المضبوط. هذه الفئة الأخيرة، هم قراء *«الشعرية»* لأرسطو ـ أو من جامعيه ـ وهم يحددون الممكن بالنسبة إلى مدى معقوليته. وهكذا بدا لهم أن العقل لا يمكن أن يتقبل إلا نفس المكان ـ خشبة المسرح ـ الذي يمثل عدة أمكنة في آن، ومدة لا تزيد عن ساعتين أو ثلاث تمثل عدة سنوات. وهكذا فرضت قواعد وحدات المكان والزمان، وكذلك وحدة العمل التي نجمت عنها، فعرضت نفسها شيئاً فشيئاً على المسرح.

نوع كالرواية الذي لا يخضع لنفس القيود، وجد نفسه أكثر حرية. صار موضعاً

لحركتين متناقضتين في هذا الصدد. الأولى تقوم على تقريب الخيالي من الحقيقي قدر الإمكان، بل وتقديمه على أنه حقيقة مشهودة إذا كان هذا ممكناً. قد تكون أساليب بلوغ هذا الهدف الاستعانة بضمانات الحقيقة التاريخية كما هو الحال في الرواية الغرامية التاريخية *«أميرة كليف»* بشكل خاص، أو تقديم النص الخيالي على أنه مستند حقيقي كما هو الحال في *«الرسائل البرتغالية»* وما تلاها من نتاج روائي رسائلي وفير. خط مناهض للعلاقة الإيمائية، عوض أن يحجب الراوي تحت أقنعة المؤرخ أو ناشر الوثائق الحقيقية، يخلي له كامل المنزلة، يجسده كمحاور للقارىء. تم تدشين هذا النهج مع *«الرواية الهزلية»* لسكارون، وبخاصة مع *«جاك القدري»* لديدرو. وهنا ليس مبدأ التخلقية الذي يغدو موضع مساءلة وإنما زعم الراوي الإحاطة بكل شيء. بعد ذلك اختلف ما صار عليه النوعان، الرواية والمسرح، اختلافاً شديداً. تقبل المسرح الدائم الانطلاق المواضعات وبدّل من طرق معالجتها، منتقلاً إلى الدراما دون أن يتخلى عن فكرة العرض، وبالتالي فإن فكرة التخلقية صحبته طوال تاريخه. الرواية في المقابل، استمرت طويلاً تعاني أزمة مشروعية، وارتبط انتشارها في القرن التاسع عشر بمدى صدقيتها. وهكذا طالب ستاندال بشرعيتها عن طريق جعلها حقيقية، «مرآة» يمر بها الكاتب على طرق المجتمع. بلزاك اعتبر نفسه أميناً للأخلاق. دعا زولا بعد ذلك إلى حقيقة من النوع العلمي. ومع تطور النوع، لم يتوقف السؤال: تتناقض مع واقعية الراوي الذي أحاط بكل شيء علماً، أو هو على الأقل يعرف بما فيه الكفاية أبحاث الروائيين الذين يفسحون في المجال لتدفق لغة الوعي واللاوعي (من جويس إلى پروست إلى فوكنر) وأولئك الذين يستخدمون ضمير المتكلم لبث مصداقية في النسيج الروائي (فاليس، پروست أيضاً، وسيلين)، وأخيراً أولئك الذين يجعلون من الرواية حكاية تأليفها بالذات (من جيد ـ وپروست مرة جديدة ـ إلى ڤاليري من *«مزيف النقود»* إلى *«سبخات»* و*«م. تيست»*).

بعد الحرب العالمية الثانية ظهر اتجاهان جديدان: الكتابة المتعاقبة لعدة أعمال في عدة أمكنة ولكنها تجري في نفس الوقت (سارتر *«دروب الحرية»*)، أو في الجهة المقابلة، الإفراط في ادعاءات الراوي والخضوع لقيد الوصف والتقرير (الرواية الجديدة). ولكن الرواية التي باتت غالبة في القرن العشرين، أخذت تنحو أكثر فأكثر لتغدو تسمية أكثر منها نوعاً بعينه. وهكذا ففي الإنتاج المعاصر، إلى جانب الحكايا التي ما تزال تستخدم الأساليب الكلاسيكية للخداع الإيمائي (مرجعيات تاريخية، لعب على وثائق تاريخية مزعومة، البعد السيري ـ الذاتي) فإن مسألة حقيقة الوقائع والأشياء، هي في كثير من الحكايا ثانوية إزاء التلاعب باللغة وعروضات اللهو

والحلم. المسرح من جهته أعاد طرح قضية قواعد المسرحة: مع بيرانديللو، ثم بيكيت أو ديرا، اختصر الخيالات الشائعة وجد في البحث عن لغة يطلبها. وفي الحالتين هناك إعادة نظر بالإيمائية في أدب البحث المتقدم.

تتركز المناظرات حول الإيمائية في المرحلة الراهنة على نقطتين. الأولى، ذات طبيعة لغوية ألسنية تقوم على التمييز بين حكاية وخطاب (سرد من جهة، حوار ووصف من جهة أخرى). وثيقة الصلة بالموضوع، بكل تأكيد، ومع ذلك فهي تختزل الإيمائية بجعلها أحد مظاهرها التقنية. تتوقف الثانية عند مسألة العرض بعامة. تهتم بخاصة بالأدب المسرحي، والأدب الروائي، اللذين شكلا في القرن العشرين مادة لمناظرات لا تقل غزارة عما أثاره المسرح من قبل. لقد قدمت هذه المناظرات مقولات عديدة ومتناقضة. هنالك الخط الماركسي التوجه المرتبط بالواقعية الاشتراكية الذي رأى في الرواية ذات التوهم المرجعي تحقيقاً لنظرية الانعكاس التي تسمح للأدب القيام بدور مناضل (لوكاش، «*نظرية الرواية*»)، كما أنها، وفي المجال المسرحي، بحثت عن سبل تقديم عروضات غير أرسطية (بريخت). جعل آخرون من الإيمائية أساساً لاستخدام الأدب في الغرب وذلك بطريقة عامة جداً (إيباخ، «*الإيمائية*») والروائي بخاصة. انتقد آخرون في المقابل اللجوء إلى الإحاطة العلمية الشاملة الظاهرة للراوي (سارتر في انتقاده موررياك تحديداً) وإلى التوهم المرجعي (بارت)، وقاموا بتحليل الوسائل التي يستخدمها (هامون) بما فيها تلك التي يدمجها بالسرد (التمييز بين الإيمائية والقص عند جينيت أي بين (mimésis وdiégèse). إن غنى الأبحاث في هذا المجال لا ينبغي أن يحجب مع ذلك نسبية تقييدها في الميدان السردي والروائي أولاً. إنه من المفيد وبدون شك، وربما بات ضرورياً في يومنا هذا إعادة إدراج هذه المسألة حول المحاكاة أو «التصور» للواقع ضمن رؤية أكثر اتساعاً. لطالما تم النظر إلى المحاكاة باعتبارها «مبدأ» جميع الفنون (وهكذا فإن باتيه في القرن الثامن عشر قرن دراسة الأدب بالتفكر بهذا المبدأ) ومن باب أولى مبدأ جميع الأنواع الأدبية. ومن جهة ثانية، يخضع مفهوم المحاكاة لما نعتبره واقعاً «حقيقة»، وبالتالي لشروط المعقولية والقراءة (وبهذا المعنى ميز بارت بين ما هو «مخطوط» وبين ما هو «مقروء» وممكن القبول). ومن هنا، من المهم الربط بين أساليب العرض وطرق التفكير بالمعتقدات. قام ريكور («*الزمن والحكاية*») بتحليل كيف أن تصورات الديمومة تكشف عن طرق فهم العالم، وهذا ماثل في الحكاية التاريخية كما في الحكاية الخيالية. لا تبدو الإيمائية عندها عرضاً للواقع، أو نتاجاً لنص مرجعي شبه موثوق، أو على شيء من الإحكام، وإنما ارتياداً لفضاءات تطمح فيها حالة ثقافية أن تعرض

ذاتها (الأنا، التاريخ، الخاص. .) وبالتالي عوالم «مصداقيتها». ونتيجة لذلك، فإن قضية الإيمائية، مسرحية كانت أم روائية، تفترض اتخاذ موقف يتعلق بما «تسهل معرفته» (أو المشابه). قد يكون هذا في صور مألوفة، كما قد يكون أيضاً في الحدس بأن الحقيقة كامنة فيما وراء المظهر المألوف. وبالتالي فإن صوراً غير متوقعة هي التي تكشف الحقيقة إذ ذاك، اللهم إلا إذا كان الأمر ما ذهب إليه بيكيت في مسرحه من أن المظاهر لا تخفي سوى التفاهة.

Auerbach E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, 1968. -Genette G., *Figures, II et III*, Paris, Le Seuil [1969], 1972. -Kibedi-Varga A. (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981. -Ricoeur P., *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983.

آلان ڤيالا

راجع: الإدراكي (المعرفي)، المعرفة؛ المتخيل؛ الصورة (الإنطباعة الذهنية)؛ نظرية الحكاية؛ المرجع؛ المسرح؛ المعقولية.

ب

الباتافيزياء (علم الحلول الخيالية) PATAPHYSIQUE

علم كاذب قدمه ألفرد جاري، وقد تم تحديده بطريقة المحاكاة الساخرة في *«تصرفات وآراء الدكتور فوسترول، باتافيزيائي»* (1911): «علم الحلول الخيالية الذي يمنح الملامح رمزياً، خصائص الأشياء الموصوفة بما يكمن فيها».

«كلية الباتافيزياء»: مجموعة فنانين وكتّاب ما بعد - سرياليين (كينو، بريڤير، يونيسكو، ڤيان ديبيفيه إلخ) أنشئت سنة 1948.

نجد، بالطبع، جاري في أصل الباتافيزياء، الذي يعتبر في آن شخصية محرضة، ومؤلف *«فوسترول»* وبخاصة حلقة «إيبي»، لكن الباتافيزيائيين يدعون أنهم يرجعون إلى بدايات الفكر البشري. تمت صياغة العقيدة الباتافيزيائية كما ممارستها داخل كلية الباتافيزياء (لاحظ الإشارة في بداية الكلمة (Pataphysique) «وذلك لتمييز الباتافيزياء الواعية لذاتها عن تلك اللاواعية المفسدة لكل شيء»). إضافة إلى النموذج الذي قدمه جاري، هناك مصادر أخرى: السريالية المتأخرة، وبخاصة السريالية البلجيكية (نوجيه، سكيتينير، كولينه)، ودادا بشكل خاص (من بانسيرز إلى شويترز).

النظرية الباتافيزيائية هي نظرية شمولية عن طيبة خاطر («الباتافيزياء هي علم» *ڤوسترول)* ذلك لأن حدثين متناقضين يمكن أن يثبتا فيها الشيء نفسه، ولأن الكل فيها يساوي أجزاءه. مكان تزول فيه كل الفوارق، إنها تغطي كامل الممكن («الباتافيزياء غير قابلة للنفاد»). الميل لرفض النظام، يقوم على قلب المعنى عن طريق المبالغة بالنظام بالذات («الكلية الباتافيزياء» تراتبية معقدة - من ساتراب إلى كو - فيس - روجاتير - واختراعية التقويم الباتافيزيائي يضارع تماماً اختراعية التقويم الثوري).

على المستوى الأدبي، تجلت هذه الحساسية في فرنسا لدى ڤيان أو تورما، كما تجلت دولياً عند كالڤينو، كما لدى ماتيو. أحاطت بسلسلة من النصوص التي تجاورت فيها التعليمية (مثل «*أطفال ليمون*» لريمون كينو 1952، أو «*اهتم بالمواعظ*» لاندريه بلاڤييه 1976) مع الفكاهة الصاقلة والتلاعب اللغوي، أساليب تسمح بترسيخ البنى عن طريق اختراقها. من هنا، لا نفاجأ من رؤية تعزيز الإلصاق، والأسلوب الكرنفالي، كما وبخاصة التآليف المعقدة (كما هو الحال عند بيريك) وجميع الأشكال القسرية التي غذتها الـ (Ou Lipo).

Arnaud N., *Alfred Jarry: d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table ronde, 1974. - JARRY A., *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, roman néoscientifique, suivi de Spéculations*, Paris, Fasquelle, 1911. -Launoir R., *Clefs pour la pataphysique*, Paris, Seghers, 1969. -Coll.: *La pataphysique. Histoire d'une société très secrète*, dossier spécial du Magazine littéraire, juin 2000, n°388. -Les très riches heures du collège de pataphysique, Paris, Fayard, 2000.

جان ـ ماري كلينكنبرغ

راجع: الآلية؛ الهزلي (المضحك، الفكه)؛ الأشكال الثابتة؛ الفكاهة؛ السريالية.

البارناسية PARNASSE

جبل في اليونان، كانت إحدى قممه وقفاً على «ربات الفن»، وغدا «البارناس» مرادفاً للشعر. استخدمت اللفظة للدلالة على معلم أقيم تمجيداً للشعراء، معجم قوافي *(Gradus ad Parnassum)*، ديوان شعري ساخر أحياناً *«Le Parnasse satyrique»* لتيوفيل دي ڤيو 1622؛ *Le parnassiculet contemporain* 1872). مستعادة من ليكونت دي ليل، استخدمت اللفظة للدلالة على حركة شعرية في القرن التاسع عشر.

موضوعة تحت وصاية ثلاثية، زعيم يتمتع بجاذبية (ليكونت دي ليل)، ومجلة («*البارناس المعاصر*» نشرة دورية جمعت في ثلاثة مجلدات 1866، 1871، 1876) ومكتبي ـ ناشر متخصص (ليمير)، ظهرت المدرسة البارناسية خلال الإمبراطورية الثانية، وطغت على الحقل الشعري حتى ثمانينيات القرن التاسع عشر. يمكن اعتبارها تاريخياً، قد تمأسست على شاكلة مجموعة منظمة تتمتع بجمالية محددة، قائمة على مبدأ الفن للفن الذي ترجع أولى مظاهره إلى ثلاثينيات القرن، والذي يعتبر تيوفيل غوتييه أول الداعين إليه في مقدمة «*مدموزيل دي موپين*» (1834) كردة فعل على التيار «النفعي» الذي استلهم السان سيمونية التي انتشرت في صفوف الرومانطيقيين حيث «ما من شيء جميل حقيقة إلا ما كان خالياً من أية منفعة».

عام 1852 سار ليكونت دي ليل، على خطى غوتييه وذلك في مقدمة «*قصائد قديمة*» التي بدت بمثابة بيان نبوءة ، والذي هاجم فيه النضج الغنائي للرومانطيقيين من جهة، وتفاهات «مدرسة الحس السليم» من جهة ثانية، داعياً إلى «بعث للأشكال». تجسدت منظومة عقائدية، أخذت استعاراتها النظرية عن القانوني والصياغة: رفض الغنائية الفردية، الحيادية الأخلاقية والسياسية، التقديس الصارم للشعر الخالص، موضوعاتية مهووسة بالعدم، الاغترابية والماضوية (شكلان من أشكال الابتعاد عن العالم الحديث المحتقر صراحة). بعد سنة 1860، ظهرت شبكة من الحلقات والمجلات، لتشكل قاعدة للنفوذ الرمزي، توجت بظهور أول «*بارناس معاصر*» (1866). من براعة بانڤيل المحببة («*قصائد عجيبة*» 1857) إلى التاريخانية المزركشة لهيريديا («*الغنائم*» 1893)، مروراً بالواقعية الرحومة لكوپيه («*المساكين*» 1872)، اجتمع أولئك الذين يجدون أنفسهم في المذهب الصارم الذي بشر به ليكونت في عملية تقديس الشكل. اتفقوا جميعاً على رفض النفعية البرجوازية، غير أن هذا الرفض يبقى عاماً ومجرداً، ولا يتعرض للأعراف السائدة (ومع ذلك فإن احتقار القرن لا ينفي وجود بعض المصالحات: ليكونت، وبدءاً من سنة 1864، تلقى دعماً مالياً سرياً من نابوليون الثالث، وانتهى البرناسيون الكبار في «الأكاديمية»).

خطا عدد من المبتدئين (من بينهم ألفونس دوديه أو أناتول فرانس) أولى خطواتهم تحت لافتة مدرسة بدت وحدتها وسيطرتها على الحقل الأدبي لا تنازع، حتى سنة 1875، بداية التصدع. أول سلسلتين من «*البارناس المعاصر*» اتسمتا بانتقائية كبيرة، فيما شكت الثالثة من تصلب واضح. سدت اللجنة، التي أوكل لها الاختيار، الطريق أمام نصوص مقدمة من شارل كروس، ڤيرلين، ومالارميه. خلق استبعاد هذين الأخيرين ظروف تغيير جمالي بدأ ينتشر في بداية ثمانينيات القرن التاسع عشر، حيث تحول إليهما جيل جديد من الشعراء باعتبارهما زعيمين لنهج جديد وحاملين لعقيدة بديلة، وهكذا ولدت المدرسة المزدوجة للانحطاط والرمزية. دون أن يعني هذا زوال حظوة البارناسية: استمرت قراءة رموزها، كما تقليدهم، في فرنسا وبلجيكا (ألبير جيرو، ماكس والير) وصولاً إلى كيبيك («*طاووس الزهو*» لبول مورين 1911).

غدت البارناسية مذ ذاك ضحية الذي كان مصدر قوتها في زمنها. بدت صرامتها المذهبية مفرطة، فنيتها براقة، إيمانها بفضائل اللغة والعروض وضعية ساذجة، علو نظرتها يفتقر إلى الكبر الحقيقي. وقع معظم اتباعها في وهدة النسيان (بوييه، ديركس،

ميرا، ڤالاد، غلاتيني، إلخ). الباقون الوحيدون، بعد أن تحولوا إلى مختارات في الأنطولوجيا المدرسية هم ليكونت، هيريديا، سيللي - بريدوم، وبمرتبة أقل كوبيه وبانڤيل. علينا أن لا ننسى أن نذكر بأن مالارميه وڤيرلين، كانا في البدايات بارناسيين حقيقيين. هذه اللاأهلية التي قال بها الرمزيون، هي ليست ظالمة وحسب، وإنما تسيء إلى الإمساك برهانات وعوامل سبقت ظهور تجارب شعرية أكثر جذرية. من اللاانفعالية التي بشر بها ليكونت دي ليل، إلى اللاشخصانية المالارمية، ومن هاجس الأشكال المسبوكة، إلى الريادة الشكلانية لمصادر اللغة، ما من حل في الاستمرارية، وإنما مرور إلى الحد الأقصى. الدعوة إلى البيت الشعري الجزل، إلى التمايز البارد، إلى احترام اللغة، إلى الوضوح القولي، ساهم بشكل أو بآخر، بردة الفعل، تحطيم الشعر الحر، بالجرأة على التقليد الساخر للوترياموں، على «الخروج على النظام» لرامبو، والانعكاسية المعتمة لمالارميه. وكردة فعل على الالتزامات السياسية أو الأخلاقية للرومانطيقيين، أكد تقديس «الجمال» لدى البرناسيين على تثبيت قيمة ضمنية للعمل على الأشكال، وساهم بقوة في الدعوة إلى استقلالية الأدب.

Badesco L., *La génération poétique de 1860*, 2 vol., Paris, Nizet, 1971. - Grivel Ch; «Matériaux pour servir à l'examen sociologique de la poésie à la fin du second Empire», *Neophilogus*, janvier 1966, p. 44 - 58. - *Martino P., Parnasse et symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1967. - Ponton R., «Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse», *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, p.202-220.

باسكال دوران

راجع: الفن للفن؛ الاستقلالية؛ الحقل الأدبي؛ الإنحطاط؛ المدارس الأدبية؛ الإلتزام؛ المذهب الطبيعي؛ الشعر؛ الرومانطيقية، الرمزية.

الباروكية BAROQUE

(أسلوب فني ساد خاصة في القرن السابع عشر تميز بالزخارف والحركية والحرية في الشكل).

مصدر هذا النعت «baroque» يتأتى من الكلمة البرتغالية «barroco» (1563) المتحدرة من الكلمة اللاتينية «verrrueus» (ثؤلول «verrue») بالمعنى الحرفي تنتمي الكلمة إلى معجم الصياغة «إذ تشير إلى المجوهرات التي يعتور استدارتها خلل ما» «فورتييه» (1690). ثم استخدمت الكلمة بالمعنى المجازي لنعت كل ما هو خروج على الطبيعي بما في ذلك «الغريب الشاذ المفرط» كما يحددها «ليتريه» (1877). في المجال الجمالي (هندسة معمارية، فنون بلاستيكية، أدب) يحدد هذا الاسم وهذا النعت بَعْدياً،

أسلوباً، أو مرحلة معينة، أو مزيجاً من الاثنين غالباً ما تكون على تعارض مع أسلوب أو مرحلة تدعى كلاسيكية. الخاصية الأكثر ثباتاً للمفهوم الباروكي منذ ما يزيد على نصف قرن تكمن في الصعوبة الملحوظة في وضع تحديد مفهومي لها (هل هناك جمالية باروكية؟) كما في وضع تحديد دلالي لها (أين ومتى يمكن استخدامها؟).

في القرن التاسع عشر استخدم مؤرخو الفن الألماني هذه الصفة لنعت طراز الفن المعماري والرسم الإيطاليين في القرن السابع عشر التي اعتبرت بادىء الأمر انحطاطاً لفن النهضة. (ج. بيركهارد)، تصور غذاه في فرنسا النقد الوضعي الذي سطر قواعد الكلاسيكية الوطنية. اقترح هـ. وولفلين في *«نهضة وباروك»* (1888)، ثم في *«مبادىء أساسية في تاريخ الفن»* (1915) سلسلة من المقاييس، توصف، دونما أي حكم قيمي، تطور الفن الإيطالي ما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر، بما في ذلك الانتقال من «الخطي» (الذي يرى الشيء على ما هو عليه ضمن محيطه الثابت والملموس) إلى «الرسمي» (رؤية الشيء كما يبدو مع تقديم للرؤية الشاملة)، ومن عرض قوامه الفصل بين المستويات إلى عرض في العمق، من شكل مغلق إلى شكل مفتوح، ومن وحدة متعددة (ناتجة عن تناسق أجزاء مستقلة) إلى وحدة معقدة، ومن وضوح مطلق إلى وضوح نسبي. تحرر الناقد الفني الإيطالي اوجينيو دورس عام 1929 *(عن الباروكية)* من أسر الـ (seicento) ليمجد في الباروكية حساسية عابرة للتاريخ (من الرسم العائد إلى العصر الحجري القديم وحتى پروست) والمقرونة إلى فن ديونيسي شهواني يحرر الشبق والخيال والحركة ويتعارض مع الفن الأبوليني المنظم وفق معاقبة قوامها الأتيكية والآسيوية البيانية، الكلاسيكية والباروكية، الكلاسيكية والرومانطيقية. عرفت مرحلة ما بعد الحرب حماساً للباروكية تجلت بالعودة إلى مفهوم الأدب السائد في عهدي هنري الرابع ولويس الثالث عشر، مما ردم ثغرة تصنيفية بين «النهضة» وكلاسيكية ستينيات القرن السابع عشر، مع تحاشي الحمل الثقيل لمذهب قرن عظيم توحد بلمح البصر منذ ڤولتير وبات عاجزاً عن تقبل الأشكال والكتابات المتنوعة التي ظهرت منذ مونتيني وحتى ديكارت. وهكذا، أفاد الذين جمعهم غوتييه سنة 1844 تحت اسم *«غريبي الشكل»* (grotesques) (تيوفيل، سكارون، سانت ـ أمان..) والذين طالما اعتبروا على ضفاف المعايير الجمالية الكلاسيكية، أفادوا بفضل الباروكية من جمالية وضعية مستقلة. حدد م. ريمون (1949) وج. روسيه (1953) السمات الغالبة بالمقارنة مع مكونات المفهوم الفني بعد تخليصها من التشويهات التافهة ومما هو غريب. هذه الملامح الشكلية

والموضوعاتية وضعها ج. روسيه في «سيرسيه والطاووس» وهي تشير إلى سيطرة التحولات، التوهم والصنعة، بالتعارض مع معايير التلقائية الطبيعية التي ثمنها أ. دورس. موتيفة الخيانة «البيضاء» في ألاعيب الحب المدنس أو «الأسود» في شعر ميتافيزيقي مسكون بأباطيل العالم تجاوب صداها في أوروبا بأسرها في الأقوال المأثورة التي اقترنت باسم كالديرون. *«الحياة مجرد حلم»* (1631 ـ 35)، كما في الموضوع القديم «theatrum mundi»، اللذين ينفصلان عن التأمل في الموت وعن الدعوة إلى السمو. فيما يتعلق بالأسلوب الباروكي، إنه يشجع التوازن غير الثابت بين الطباقات واللعب الدينامي بالمجاز المرتبط بالمماثلة الكونية الموضوعية أو بالبراعة الخلاقة على حد سواء (ف. هالين 1975). تحيلنا هذه المكونات الجمالية إلى رؤية تاريخية توسع مدى «l'éthos» الباروكي إلى الدين، والأخلاق والسياسة في تعابير مثل «الدولة الباروكية» «الإنسان الباروكي أو «الإيروس الباروكي». تستجيب الجمالية الباروكية إلى الاضطراب الأوروبي في النصف الثاني من القرن السادس عشر، بمعنى فقدان الضوابط السياسية، والعلمية والدينية الناجم عن «الاصطلاح» والحروب الأهلية التي صبت في مصلحة الارتيابية الفلسفية والأشكال الجديدة للإخلاص لما بعد التثليث في آن. ووفق مقاربة للنتاج تزداد اختلافاً مع الأيام، اشتد التنافس بين مفهوم الباروكية ومفهوم التكلفية (ا.ر. كيرتيس 1947. م. ريمون 1971). موسعاً تعارض هذا الأخير بين باروكية إقناع وباروكية خيبة يقترح ج. ماثيو كاستييانی بدوره تمييزاً في النتاج الشعري لسنوات ما بين 1570 ـ 1640 يستند إلى طراز الملفوظ: أحده باروكي يعبر عن «حقيقة» تهدف إلى الإقناع، والآخر تكلفي يرتبط بوظيفة اللغة التعبيرية ويكشف عن حيرة المتكلم وجنوحه نحو الصنعة والتكلف.

مستوردة (من الفنون البلاستيكية ومن الخارج في آن معاً) ومقحمة بَعْدياً في ثقافة تجهل المفهوم (كان الكلام يدور في تلك المرحلة عن رسم «على الطريقة الإيطالية» أو عن فن معماري «على الطريقة الرومانية» ومسألة «الباروكية الفرنسية» المعمارية كانت لاتزال موضع إشكال)، تعاني الباروكية منذ تطبيعها الأدبي من حالة نظرية تحتاج دائماً لإثبات شرعيتها، كما يبدو هذا في تعاقب ظهور مجلة *«باروك»* عبر السنين ومنذ نشر أعمال مؤتمر «مونتوبان» الدولي الأول عام 1965. يختلف التمرحل التاريخي بالضرورة بين بلد وآخر، من إيطاليا إلى روسيا، وحسب ما إذا كان الأمر يتعلق بالرسم، أو بالفن المعماري، بالموسيقى أو بالأدب، تباين في الحدث يحول دون كتابة تاريخ جامع ومتسق للفن. (ك. مينيو). تبدو المسألة فريدة التعقيد في

فرنسا، حيث، وبخلاف إيطاليا التي رأت الرسم الباروكي يلي كلاسيكية النهضة، تسبق المرحلة الباروكية الأدبية الكلاسيكية كما تتقدم على الانتشار الواسع للفن الباروكي الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر. الحالة السياسية والدينية، المعارضة الغاليكانية للأمم المنتحلة للباروكية الأوروبية: إيطاليا، إسبانيا، والنمسا، إشكالية ظهور الشعراء الباروكيين الكاثوليك مثل شاسينيه ولاكيپيد بعد الشعراء الإصلاحيين مثل دو بارتاس ودوبينييه وكل هذا ساهم في جعل فكرة الوحدة الايديولوجية والجمالية للباروكية الفرنسية فكرة سريعة العطب. هذا الإشكال في الملاءمة التاريخية للمفهوم وفي الالتباس الحاصل بين مرحلة وأسلوب يضاف إليه في كتاب بيار شاربنترا (1967) «*السراب الباروكي*» والذي أصدر في السنة نفسها «*الفن الباروكي*»، يضاف إليه الأخذ بعين الاعتبار النص الخلافي الدائر حول ظهوره في فرنسا: آلة حربية ضد تسلط النقد الكلاسيكي في القرن التاسع عشر منح بعضهم فرصة في إعادة فرنسا إلى قلب الباروكية الأوروبية متجاوزاً المعوقات الناجمة عن الاختلالات والسرد التاريخي. وسمح للبعض الآخر أن ينفوا بكل بساطة ويسر مشروعية مفهوم أغرت بصياغته تناظرات هـ. وولفلين الموحية أو مجرد الرغبة في النيل من الأسطورة الكلاسيكية.

ولكن وبعد الانسحاب النسبي حتى من قبل بعض دعاته، وجد هذا المفهوم من يعود مؤخراً للاهتمام به (دراسات ج.ب. شوڤو، ب. شيدوزو، د. سوييه، دراستا ب. كاهنيه أو ج. پ كافاييه عن ديكارت، دراسة دولوز عن ليبنيز، التي ضوأت عن «دولة» الباروكية عند المؤرخين) مما دفع ج. روسيه بعد ثلاثين سنة على ظهور فصل «*الداخل والخارج*» المعنون «*وداعاً للباروكية؟*» (*1998*) *إلى* «*إلقاء نظرة أخيرة على الباروكية*» (1998) حيث يثبت التأثيرات التي لا ترد لنجاح المفهوم: اكتشاف الشعر الباروكي وتردداته في شعر ما بعد بودلير، الفائدة المجددة في الصدام مع الجماليات الموسيقية، الرسمية والأدبية التي كانت تشكل قسماً من عادات المرحلة، ووفق مبدأ القائم على ابداع الموسيقى والمشاهد فإن اتساع مدى الدراسة في القرن السابع عشر على المستوى الأوروبي ، قاد المختصين في تلك المرحلة، بمن فيهم الأكثر بعداً عن الأوهام، إلى الاستمرار في استخدام المفهوم غالباً في وضعه بين مزدوجين أو بصيغة «كما يقال» التي كانت «المتحذلقات» ينصحن باللجوء إليها لدى استخدام التعابير غير الملائمة وإن مفيدة في أحاديث الطبقة الراقية.

Charpentrat P., *Le Mirage baraque*, Paris, Minuit, 1967. - Hallyn f., *Formes métaphori-*

ques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France, Droz, 1975. - Levillan H., *Qu'est-ce que le baroque?*, Paris, Klincksieck, 2003. - Mathieu-Castelani G., *Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque, 1570-1640, Paris, LGF, 1990. - Raymond M., Baroque et renaissance poétique*, Pairs, Corti, 1955. - Rousset j., *La littérature de l'âge Baroque en France*, Paris, Corti, 1953.

فلورانس دومورا ـ مابيل

راجع: الكلاسيكية؛ التكلفية؛ النهضة؛ الرومانطيقية.

باليه (رقص رمزي) BALLET

الباليه مشهد راقص على إيقاع الموسيقى، ولكنه غالباً ما يشتمل في قسم منه على نص، وهو من هذه الناحية يعتبر ممارسة أدبية. يعرض عدد كبير من الباليهات على المسرح موضوعات مستعارة من الأدب.

في فرنسا، أول شكل من أشكال الباليه التي استندت إلى نص هي الباليه التي ظهرت في البلاط والتي كانت تجمع بين الشعر والموسيقى والرقص والفنون البلاستيكية. بدأت مع عرض *«باليه روان الهزلية»* سنة 1581. كانت مسبوقة بمواكب المساخر التي كانت تعرض في البلاط في عهد «الفالوا» والتي كانت تقليداً للـ «masherate» والـ «intermedi» الفلورنسيتين. يرتبط ظهورها كنوع خاص بأعمال الحركة الأنسية الملتفة حول «بابيف» في اكاديمية الموسيقى والشعر التي تأسست سنة 1571، ودعت إلى تقليد القدماء في الشعر وإدخال أسلوب جديد في الموسيقى والرقص. تبدو ولادة الباليه نتيجة لممارسات طمحت إلى بعث المأساة القديمة. بدا اقتران الموسيقى بالرقص قادراً على تحقيق تناغم شبيه بتناغم الكون، كما أن التأثير على المشاعر يجعل النفس البشرية تندرج في هذا التناغم الكوني. إثر النجاح الذي لقيته *«باليه روان الهزلية»*، تكرر عرض الباليهات في البلاط. اتخذ هذا النوع منحى أكثر أدبية ذلك أن الشعر تقدم فيه على العرض، وانحصر دور الموسيقى والرقص في قيمتهما المقلدة بحيث شكلا رافعة للوحات الدرامية. وهكذا شكل الشعر حكايا تنشد في أول الأمر، ثم تغنى تضاف إليها أبيات تنشدها الشخصيات، بطولية، غزلية، أو هزلية. عديدون كتبوا في هذا النوع، نذكر منهم ماليرب، راكان، تيوفيل، ماليڤيل، سانت ـ أمان. شرف صعب المنال، يقول فيريتيير: «أن يطلب إليك كتابة شعر باليه ملكية هي خطوة يطمح الشعراء للفوز بها تماماً كما يطمح الرسامون إلى رسم لوحة «ميه May» لتقديمها إلى «نوتردام». مع انتشار *«الباليه ذات المداخل»* ما بين 1620 و1630 انتهى بها الأمر إلى غلبة الرقص والإيماء قبل أن تتحول في عهد لويس الرابع عشر إلى عرض باذخ رمزي يعتبر «بينسيراد» كاتبه الأبرز. في نفس الوقت أعاد «لوللي»

اكتشاف الإمكانات الموسيقية للنوع التي كانت حتى ذلك تكتفي بمصاحبة الرقص. عرفت الباليهات مجداً في الكوميديا ـ الباليه. تخلى البلاط عن الباليه، ومع تأسيس «الأكاديمية الملكية للموسيقى» 1672 ظهرت الباليه في *«المأساة الموسيقية»* كما كان يطلق على الأوبرا «يومذاك»، وفي امتدادات «الملهاة ـ الباليه». ومذ ذاك بدا أن شرخاً حدث بين الباليه والأدب. ضمّن هودار دي لاموت باليهات في كتابه *«أوروبا اللطيفة»* (بالاشتراك مع كانبرا) واستمر البعد الأدبي في العديد من المناظرات النظرية (عند مينيستييه أو الأب دي بير تحديداً). الحلم بعرض تام راود كتاباً مثل روسو في القرن التاسع عشر وتيوفيل غوتييه في القرن العشرين. كتب كل من «سيلين» و «كوكتو» نصوص باليهات (أي سيناريو). يؤشر هذا إلى أن العلاقة بين الجسد والصوت والكلمات استمرت رغبة مضمرة تطمح إلى تأليف أشكال من شعر البدايات.

في البدايات، شكلت الباليه ترويحاً عن النفس منحه البلاط لنفسه ـ حيث كانت الأرستقراطية، وأحياناً الملك نفسه، تشارك في الرقص ـ، ولكنها سرعان ما غدت تمضية وقت تلجأ إليها كبار الشخصيات النبيلة أو الغنية في أماكن سكنها. ولما لم يكن من النادر أن تعرض الباليه في أماكن مختلفة فقد اكتسبت الباليه ميزة العرض في أماكن عامة. عرف اليسوعيون قيمتها التثقيفية فأدخلوها في مسرحهم المدرسي مؤمنين لها جمهوراً واسعاً. انتهى الأمر بالباليه لتغدو نوعاً وطنياً محوره الامتاع والترويح عن النفس، ويستخدم في الدعاية السياسية في مرحلة كان كل مظهر من مظاهر البذخ يعتبر مرادفاً للقوة والعظمة.

اختفت باليه البلاط، ولكن استمرت الرغبة في وحدة الفنون، بل وحتى في انصهارها، حيث يتلازم الشعر مع إيقاعات الموسيقى والرقص. حاولت الباليهات الروسية في عشرينيات القرن الماضي تجسيد هذه الرغبة. الباليه الأوروبية المعاصرة أخذت تنحو منحى دارمياً، مقترنة بالايماء، تنهج منهجاً يجد فيه الشعر مكانه في فضاء المشهد.

Bonniffet P., *Un ballet démasqué: l'union de la musique au verbe dans* Les printans *de Jean-Antoine Baïf et Claude Lejeune*, Paris-Genève, Champion, 1988. - Canova-Green M. -C., *La politique-spectacle au grand siècle: les rapports franco-anglais*, Tübingen, Biblio 17, 1993. - Christout M.-F., *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1715. Mises en scène*, Paris, Picard, 1967. - Franko M., Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body, Cambridge, CUP, 1993. -McGowan M., *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, Paris, CNRS, 1978.

ماري ـ كلود كانوڤا ـ غرين

راجع: الجسد؛ الكوميديا ـ الباليه؛ أدب البلاط؛ الموسيقى؛ المسرح الغنائي.

البحث (معالجة موضوع) DISSERTATION

لهذه اللفظة اليوم معنيان مختلفان يستعملان في مجالين متمايزين. فالاستخدام الشائع لهذه اللفظة في ميدان التعليم (التاريخ، الفلسفة والآداب) يعني تمريناً مدرسياً مكتوباً يهدف إلى عرض مناقشة منظمة ومعللة لموضوع محدد. أما في المجال الأدبي فهي تعني نوعاً أدبياً أكثر قدماً يقوم على الإيجاز ويناقش مسألة مثيرة للجدل.

إذا كانت هذه الكلمة ظهرت في الفرنسية سنة 1645 للدلالة على نوع نقدي واحترابي «*La dissertatio*»، فقد تجلت قبل ذلك في إطار المعارك التي دارت حول موضوعات دينية وأخلاقية وجمالية على حد سواء. دلت الكلمة اللاتينية يومذاك على مبحث يهدف إلى تبيان موقف من قضية مروية موضوع نزاع: هذا هو واقع *(La Dissertatio de libertate christiana)* للوثر (1521). في القرون التي تلت اختصت الكلمة اللاتينية «*dissertatio*» في المشاحنات الدينية والمناظرات العلمية، فيما ابتعدت الكلمة الفرنسية عن الموضوعات العلمية لتغدو نوعاً اجتماعياً. إيجازه، جماليته القريبة من المحاورة والحديث، جعلا منه اعتباراً من النصف الثاني للقرن السابع عشر نوعاً يعتمد بشكل خاص في المعارك الأدبية البعيدة عن أي تخصص والهادفة إلى كسب علية القوم. هذا هو الحال مع «*أبحاث سياسية، نقدية، وأخلاقية*» لمؤلفها ج.ل. غيز دي بلزاك (1665)، «*بحث حول الجوكوندا*» (1669) لبوالو، أو أيضاً «بحث حول مأساة الإسكندر» (1670) لسانت ايفريمون. في القرن الذي تلا غدا البحث ناقلاً أساسياً لخطاب تعميم العلم ونشر المعارف الجديدة. مشكلاً في الغالب إجابة على سؤال مطروح من قبل أكاديمية أو مجتمع معرفي، رمى البحث إلى عرض قضية تاريخية، فلسفية أو علمية بطريقة مبسطة وناقدة أمام جمهور على طريق التوسع («*مثل بحث حول سياسة الرومان في الدين*»، الذي تلاه مونتيسكيو أمام أكاديمية بوردو سنة 1716).

في القرن الثامن عشر ظهر معنى جديد للكلمة، حملها شيئاً فشيئاً باتجاه الدلالة على أثر نقدي. كان ش. رولين، رئيس جامعة باريس وأستاذ البيان أول من استعمل اللفظة في كتابه «*مقالة في الدراسات*» (1726) لتدل على تمرين مدرسي محدد باعتباره خطاباً مزخرفاً، مكتوباً باللاتينية ومشكلاً تضخيماً لكانفا وضعها المعلم. كما في جدال المدرسية الوسيطة، ثم في التربية اليسوعية وريثتها، احتل البحث منزلة كبيرة في عملية محاكاة أدباء العصور القديمة. انطلاقاً من النصف الثاني للقرن الثامن

عشر، صار البحث (باللاتينية بالنسبة للفلسفة، وبالفرنسية بالنسبة للآداب) ممارسة جامعية لابد منها للحصول على شهادة الاستاذية، الإجازة، والدكتوراه. وتبعاً للحركة الدائبة للتمارين المدرسية «نزل» بعد ذلك إلى «*cursus*» وصولاً إلى صف البيان وذلك في خمسينيات القرن التاسع عشر. هادفاً إلى إعداد التلامذة «على التعبير وفق أحكام البيان المتوارث» (أ. شيرڤيل) ليغدو بعد حرب سنة 1870 وسيلة للتثقيف بوساطة دراسة الموضوعات المهذبة، أو للإشادة بالتراث الأدبي الوطني، غدا البحث الفرنسي، مع عملية إصلاح ج. فيري الذي قرره في البكالوريا الفرع الأدبي في العام 1880، ممارسة قانونية في دراسة الآداب في فرنسا. نادراً ما تغير الوضع في القرن العشرين رغم الاعتراض الذي أبداه بعض المثقفين مثل س. ليفي - شتراوس الذين رأوا خطر «التفكير الجاهز» (*«موضوعات كئيبة»* 1955)، المناهج المدرسة أعادت التذكير عام 1969 أنه شكل من أشكال «المقالة الأدبية»، وعام 1983 أنه أحد تطبيقات «الإنشاء الفرنسي» بالمنزلة التي يحتلها البحث في الجامعة، كما في المباريات الأدبية يبقى في قلب الرافعة التربوية الفرنسية.

يقود التفكر بالبحث إلى التساؤل حول الأشكال المسيطرة في عملية البرهنة في مجتمع معين. وهكذا فإن تاريخ الممارسة المدرسية للبحث تظهر قوة التقليد البياني في التعليم الفرنسي، كما تظهر تبدلاته. التقنية الكلاسيكية «*inventio*» للمساحات المشتركة خضعت لإعادة النظر كما هو الحال مع «*elocutio*» فن الخطاب المزدان بالصور: اعتباراً من القرن التاسع عشر صار الخطاب خاضعاً إلى «*dispositio*» «تصميم». (ج. جينيت) الذي يجمع في آن بين الخطاب الإقناعي على طريقة العصور القديمة والخطاب الجدلي. وباسم دمقرطة التعليم، شهد البحث تطوراً يقوم على تثمين التقديم الموضوعي للمعرفة بهدف القطع مع متطلبات الذوق والكتابة الفنية (غ. لانسون). بيد أن مسألة التحديد استمرت: إذا كانت مثالياً مواجهة بين معطيات عدة بهدف التوصل إلى حكم شخصي بحسب ما إذا كانت هذه المعطيات مفروضة أو حرة، بل وأكثر من ذلك بحسب ما إذا كانت هذه المعطيات مستوحاة من أحكام نقدية متنوعة على نفس النتاج - الوضع الحالي للممارسة - أو المقارنة بين عدة آثار - وضع أكثر قدماً وأكثر أدبية - فإن نفس الاسم لا يعني نفس المسيرة.

هل إن تكريس «وضوح» التعليل والكتابة أمر محايد؟ وهل إن الممارستين اللتين تدل عليهما لفظة البحث في الأدب لا تلتقيان في تحديد الاستخدام الجيد للثقافة، نوع اجتماعي وتمرين مدرسي يلتقيان في نفس التقويم لعلاقة تطبع بين المعرفة

والتعبير؟ وبحسب بعض علماء الاجتماع (بورديبه وپاسيرون) فإن المجازفة تكمن في أنه يشجع الانتقال عبر عدم التغذية الثقافية أكثر مما هو عبر التعليم المدرسي.

Bourdieu P., Passeron J. C, *La reproduction*, Paris, Minuit, 1970. - Genette G., «Rhétorique et enseignement», *Figures II* (1969), Paris, Le Seuil «Points», 1979, p. 23-42. - Jey M., *La littérature au lycée*, Metz-Paris, U. de Metz-Klincksieck, 1998. - Lanson G., *L'université et la société moderne*, Paris, A. Colin, 1902. - *Pratiques*, décembre 1990, n° 68.

ماتيلد بومبار

راجع: البرهان؛ النقد الأدبي؛ المدرسة؛ تعليم الأدب؛ شرح النص؛ فن الخطابة وعلم البيان.

البحث (دراسة مقالة) ESSAI

يتضمن هذا الاسم فكرة «التمرين»: البحث هو تمرين على التفكير الأدبي، ويمكن تنوع الموضوعات والطرائف إلى ما لانهاية. ولكنها ترجع جميعاً إلى نموذج هو *«أبحاث»* ميشال دي مونتيني (الطبعة الأولى 1580) التي نظّر لها باعتبارها نوعاً أدبياً باكون 1597، وإلى تقليد برهاني قديم اتخذ أشكالاً مختلفة (متفرقات، رسائل حكم وأقوال مأثورة، أمثال، منوعات، خطب ومقالات. . .) يسمح بتنمية التفكير الشخصي. وهكذا يمكن إدراج *«مباحث في الأخلاق»* ب. نيكول (1671)، و*«مباحث في الرسم»* د. ديدرو (1765، نشرت سنة 1795) و*«مباحث في علم النفس المعاصر»* ب. بورجيه (1883) تحت نفس العنوان رغم اختلافها. يشكل البحث الشكل الأساس «لأدب الأفكار».

في العصور القديمة يمكننا اعتبار *«الطبائع»* لتيوفراست و*«رسائل إلى ليسيليوس»* لسينيك و*«الأفكار»* لمارك أوريل أوائل تجليات البحث. بيد أن أبوة هذا النوع منحت لمونتيني الذي كان أول من استخدم اللفظة (*«الأبحاث»* 1580)؛ وُسعت وأُعيد النظر فيها طوال 22 سنة من التأليف، نُظر إليها أول الأمر باعتبارها سلسلة *exempla* أو أفكار أخلاقية شبيهة بتلك التي ضمنها الأنسيون في رسائلهم أو مجاميع رسائلهم التقوية. وشيئاً فشيئاً اعتبرت مقالات بلا ضابط تتناول «الأنساني المشروط» المبني على التجربة الشخصية. تشكل «ملتقى طرق (فعلي) للأنواع النثرية» (م. فيمارولي) تقدم لنا «الأبحاث» فكرة وضعت في البحث، تدفع إلى المعرفة، مفضلة اختيار آلية الفعل وحركيته على الفكرة المكتملة الجامدة. وهكذا فإن البحث يفترض ميلاً إلى المجازفة، الدليل النابع من ذاته، ولكن أيضاً تواضع مقال يريد لنفسه أن يكون «صدمة بحث».

في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، كان تأثير *«الأبحاث»*

جلياً في فرنسا، وفي إيطاليا وإسبانيا أيضاً، وفي بريطانيا بشكل خاص حيث استعاد فرنسيس بايكون منذ سنة 1597 عنوان كتاب مونتيني. استوحى أدباء إنكليز آخرون روحية ومنهجية *«الأبحاث»*: نذكر بشكل خاص «أبحاث» كورناواليس (1600 ـ 1601) و«Several Discourses by way of Essays, in Verse ans Prose» (1668) لكاوليه. بلغ تأثير مونتيني في بريطانيا حداً جعل من مفهوم *«البحث»* يفرض نفسه ليدل على نوع خاص «بالناس الشرفاء» يغتذي بعناصر من السير الذاتية والتأملات الشخصية. في فرنسا ابتعد هذا النوع بعض الشيء عن نموذج مؤسسه.

آثر ديكارت (*«خطاب في المنهج»* 1637) مسيرة فكرية أكثر منهجية، ولكنه استعاد اللفظة في *«أبحاث في الفيزياء»* (شكل *«الخطاب»* مقدمته) التي وضعت على المحك نظرياته الجديدة. أقام باسكال (*«الأفكار»* 1670) مع *«أبحاث»* مونتيني علاقة مزدوجة منتقداً سلطان الأنا، وإن أبدى معرفة عميقة للنص. أنتج التفكير النقدي والأخلاقي والفلسفي نصوصاً عديدة ترجع إلى البحث وإن اختلفت التسميات: خطابات، محاورات، محادثات، رسائل، إنشاء، مقالات، وأيضاً «منوعات» (ج.ب. كامي 1617) بل ومؤلفات شتى (*«المؤلفات المتنوعة للسيد دي بلزاك»* 1644). استخدم أدب الفكرة في القرن الثامن عشر هذا النوع بكثرة، مع أنواع أخرى، لزيادة نشر «التنوير» ونقد المعتقدات الدينية والسياسية.

الشكل المثبت هو الذي استخدمه فولتير في *«بحث حول فكر الأمم وأخلاقها»* (1756). تكاثرت الأبحاث بتسميات أخرى: نشر ديدرو *«الأفكار الفلسفية»* 1746، نشر ريستيف عدداً آخر، إلخ. احتفظ البحث، بما في ذلك في تطبيقاته العلمية (*«بحث في أصل المعرفة البشرية»*، كوندياك 1647) بقسم من المفهوم الشخصي الذي خصه به مونتيني. إلى جانب هذا النموذج من البحث التحليلي، نجد أيضاً نصوصاً تسير في نفس الخط الذي رسمه مونتيني لدى ماريفو (*«الفيلسوف المعوز»* 1727) وروسو (*«أحلام المتنزه المتوحد»* (1782). في القرن التاسع عشر، أوجد النمو السريع للصحافة والكتابة الصحفية، وظهور العديد من الدوريات، مثل *«مجلة العالمين» «مجلة باريس» «جريدة المناظرات»*، أوجد مكاناً جديداً للنشر. صحف ومجلات استقبلت أبحاثاً قصيرة في الفلسفة والتاريخ والسياسة أو النقد الأدبي والفني. وهكذا وإلى جانب الأبحاث التي تلامس الدراسة من مثل *«بحث حول الثورات»* لشاتوبريان 1797 و*«عن الأدب»* لمدام دي ستايل (1800)، هذه الأبحاث التي اتخذت شكل مقالات غدت مكاناً يستطيع فيه «المثقفون» التدخل بسرعة في

المناظرات التي تهم المجتمع. كذلك نشرت في كتب نصوص أكثر قصراً، غالباً ما كانت احترابية أو على صلة بالنقد الفني وسبق لها أن نشرت في الصحف (سانت ـ بيف: «أحاديث الإثنين»، 1851 ـ 1862، رينان: *«أبحاث في الأخلاق والنقد»* 1859، ر. دي غورمون *«ثقافة الأفكار»* (1900). تابع البحث مسيرته في القرن العشرين بفضل ظهور مجلات جديدة لعبت دوراً أساسياً في الحياة الفكرية (*المجلة الفرنسية الجديدة، دفاتر الجنوب، الأزمنة الحديثة، النقد، تيل ـ كيل، إلخ*) وكذلك بفضل مداخلات المثقفين في المناظرات الاجتماعية. وهكذا بتنا نشهد تشعباً في نماذج البحث. الأبحاث الاحترابية (بندا *«خيانة المثقفين»* 1927، برنانوس، *«المقابر الكبرى تحت القمر»* 1938، سنغور *«اللغة والشعر الزنجي الأفريقي»* 1954، زيغلر، *«سويسرا تنصع بياضاً»* 1990) تسير جنباً إلى جنب مع الأبحاث الفلسفية (كامو «الإنسان الثائر» 1951، سيوران *«عن مساوىء أن نولد»* (1973) والأبحاث الأكثر تحليلية التي تقع في منطقة نفوذ العلوم الإنسانية (باتاي *«الأدب والشر»* 1943، بارت *«ميتولوجيات»* 1957 *«مباحث نقدية»* 1964، ف. ديمون *«مكان الإنسان»* 1968...) وهناك أخيراً الأبحاث التي تتخذ شكل تأمل حر (كينيار).

رغم كثرة الإنتاج المعاصر، لم تتم دراسة هذا النوع الأدبي باعتباره شكلاً. منذ تحديداته الأولى يبدو أنه وضع في زاوية تتميز بشيء من عدم الدقة. حدده عدد من أبرز اللغويين بأنه كتاب «لا يطمح فيه الكاتب إلى التعمق في المادة موضوع الدراسة» (*«معجم الأكاديمية الفرنسية»* الطبعة الرابعة 1814). مفرط في العمومية، لا يكشف عن مضمون البحث، ولا عن الشكل ولا عن الأسلوب المستخدم، يظهر هذا التحديد مدى صعوبة التعرف إلى النمط النصي الذي يقصده. يبقى أنه من الملائم أن نجعل منه نوعاً أدبياً تتحدد هويته بعدد من الخصائص والمميزات. يتميز البحث بالحضور المعلن والمثبت لضمير المتكلم «أنا» المنظم للنص. ومع ذلك فإن الأمر لا يتعلق بكتابة حميمية أولاً ومرتبطة بما هو خاص، وإنما بتدخل في خطاب معلل يتوجه فيه الكاتب إلى معاصريه.

يضاف إلى هذا أن الأفكار المقدمة في البحث لا تنفصل عن تجربة من يسوقها: لا يهدف كاتب البحث لا إلى الإحاطة الشاملة، ولا إلى المنهجة وإنما إلى تقديم تصور يستند أساساً وبشكل واضح على نظرته الخاصة إلى العالم، المندرجة ضمن سياق معين، في زمان ومكان مخصوصين. وأخيراً، وبشكل خاص، أن مهمة اللغة في البحث هي نقل الفكرة فقط، تساهم في إبلاغها، تظهرها كما لو أنها تبحث عن المعنى.

انطلاقاً من هذه القاعدة (النوع الأدبي المربك «A Puzzling literrary Genre»)

اعتبروه عدد من النقاد البحث من مثل ج.م. باكيت (1972) وم. أنجينو 1982) ور. م شادبورن نوعاً خاصاً بالمقارنة مع مختلف أشكال نثر الفكرة والأدب الشخصي، ومنحوه خصائص تميزه مثلاً عن المقالة النقدية والهجائية وعن السيرة الذاتية في آن معاً. في المقابل وفي رؤية أكثر جذرية اعتبره آخرون، مثل ج. تيراس (1977)، ج. ستاروبنسكي (*«هل بالإمكان تحديد البحث؟»*، 1985) وي. ترامبليه (*«البحث: وحدة النوع وتعدد النصوص»* 1994)، نوعاً هائل الإتساع يشتمل على عدة أنواع فرعية من نثر الفكرة والأدب الشخصي من مثل الرسائل النقدية والهجائية، اليوميات، أدب الرحلة، السيرة الذاتية، إلخ... يقترب البحث وفق هذه الرؤية إلى النوع الأنكلو ـ ساكسوني المعروف باسم *«غير الخيالي nonfiction»* ويشتمل على «النصوص التي لا يمكن ردها إلى المتخيل ولا إلى الشعر ولا إلى المسرح (دي كومب، *«الأنواع الأدبية»* 1992). ومهما يكن من أمر، فإن البحث ينكر التصنع الشكلي والجمالي المحض و«يدخل» محراب الأدب.

بإمكاننا أيضاً الربط بين صنف البحث باعتباره نوعاً للتعدد ورفضه الخضوع لقاعدة التمييز بين الأنواع. خيار لا يخلو من مجازفة، ذلك أن كاتب البحث لا يعتبر دائماً من الكتّاب، بل يدرج غالباً إلى جانب المفكرين والمتناظرين. ولكنه في المقابل خيار قد يؤمن منزلة عالية وذلك بالانتساب إلى مونتيني وباسكال. وهكذا نجد مفيداً استعراض المواد المطروحة: النوع الفرعي للمقالة النقدية شائع ومستخدم، شبه مهني عند الجامعيين والنقاد، وكذلك البحث السياسي في الطبقة السياسية والبحث الأخلاقي والفلسفي صاحب المنزلة الأبرز. وهكذا يمكن للبحث أن يكون شكلاً أدبياً يتأتى من وضعية مهنية. لكن من المناسب أيضاً الإشارة إلى استخدام البحث من قبل كاتب ضمن منطق تخصصي (مباحث نقدية، أو العكس، مونتيني رجل في كتاب واحد، ولكنه كتاب يحويها جميعاً) أو في الكتب المتعددة الموضوعات (يلجأ شاتوبريان إلى البحث للتعبير عن مواقفه في المعارك الفكرية).

Angenot M., *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982. - Chevalier T., *Encyclopedia of the Essay*, Londres et Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. - Fredrich H., *Montaigne*, Trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1968. -LITS M., «Pour une définition de l'essai», *Les lettres romanes, 1990, n°4, p.283-296. -Vigneault R., L'écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone, 1994.

آني پيرّون

راجع: البرهان؛ السيرة الذاتية؛ النقد الأدبي؛ الخطاب؛ الفصاحة والخطابة؛ الأنواع الأدبية؛ الأدب الشخصي؛ الحرب الكلامية؛ النثر.

بحث في الأدب RECHERCHE EN LITTÉRATURE

في الدراسات الأدبية، تعني لفظة «بحث» الأعمال العلمية الهادفة إلى اكتشاف معارف جديدة، تتعلق بالأدب، والقوانين التي يعمل بموجبها. ليس هناك من لفظة محددة للدلالة على الباحث الأدبي (بخلاف المؤرخ، أو الفيزيائي، إلخ). يدفع اسم الجنس «أدبي» إلى التشويش: علينا ألا نخلط «الأدبيين» ككتّاب وكاتبي أبحاث ومقالات (أي أولئك *«الذين يصنعون الأدب»*)، والباحثين الذين ينصرفون إلى الأدب كموضوع للدراسة. كما أنه ليس هناك من لفظة للدلالة على الأدب بما هو فعل معرفة بحد ذاته راجع: (معرفي، إدراكي).

شهدت بداية القرن العشرين تمأسس البحث في الأدب، انطلاقاً من مذهب ولد في القرن التاسع عشر، وازدهر في ألمانيا بشكل خاص، الفيلولوجيا، وهذه هي نفسها وريثة الإخبارية والتأويلية. أقامت الجامعات الألمانية ندوات بحثية، وقامت بعمل غاية في الدقة، يتفهم دراسة المخطوطات وتبيان نقاط التلاقي اليونانية واللاتينية. في فرنسا منهجية جديدة أدخلها غ. لانسون، فرضت نفسها، ينبثق التاريخ الأدبي، من الفرع الوحيد من العلوم الإنسانية الذي له صفة العلم: «التاريخ».

مستلهماً الفلسفة الوضعية السائدة في تلك المرحلة، نادى التاريخ الأدبي ببحث يتركز على وقائع ومعطيات قابلة لأن تكون موضوعية. انماز عن النقد، بكونه يقدم معرفة حدثية، مستبعداً أي حكم أو تفسير شخصي. ركز إميل فاغيه سنة 1912 على التعارض القائم بين الناقد الأدبي، الذي يجب أن يقدم فكرته وانطباعاته عن نتاج معين، ومؤرخ الأدب، الذي يجب عليه أن يبقى موضوعياً قدر المستطاع. حدد غوستاف لانسون، في مقال نشره سنة 1910 «منهج التاريخ الأدبي»، برنامج البحث الذي سوف يستمر طويلاً في الجامعة الفرنكوفونية: إثبات النص، دراسة تكونه، إثبات المعنى الحرفي، ثم المعنى الأدبي، حيث يمكن تدخل المشاعر الذاتية وإنما بطريقة واعية ومضبوطة. الاهتمام بالعلاقة بين الرجل والنتاج أدى إلى إيلاء أهمية للسيرة الشخصية.

في تلك الأثناء، قامت مجموعة من الباحثين الروس، ومنذ سنة 1915، بتحديد برنامج للبحث مختلف جداً، يتمحور حول تبيان ما يمنح النص الأدبي خصوصيته، أو على حد تعبير ر. جاكوبسون، الأدبية. عرفوا باسم «الشكلانيين»، أكدوا أن خصوصيتهم لا تقوم على تفحص الأشكال، وإنما بالرغبة في الوصول إلى

وعي نظري وتاريخي لموضوعهم، أي خلق «علم أدبي مستقل انطلاقاً من مميزات ضمنية وجوهرية كامنة في المواد الأولية الأدبية» (ب. ايكهينبوم، 1925). وهكذا جابهوا، وفي آن معاً، التاريخ الأدبي الذي يقيم تحرياته العلمية حول ما يتعلق بالنص، والنقد الانطباعي الخالص الذي لا يشكل بحثاً علمياً جديراً بهذه التسمية.

تلاهم بعد ذلك، في ستينيات القرن الماضي، باحثون فرنسيون أعلنوا انحيازهم إلى نظرية في الأدب عرفت باسم *«الشعرية»*. حرصت الشعرية المعاصرة، التي ميزها في فرنسا، كل من ت. تودوروف وج. جينيت، حرصت على التمايز عن النقد، بتأكيدها على أن النقد يتجه إلى تأويل وتفسير نتاج مخصوص، ويهدف بالتالي إلى تبيان معنى النص، فيما يهدف الشاعري إلى معرفة القوانين العامة التي تسبق ولادة المؤلفات. موسعة حقل الأبحاث، أحاطت العلامية، بمعنى أنها العلم الذي يدرس منظومات العلامات، بدءاً من سبعينيات القرن الماضي، أحاطت بتحريات تتناول الأدب في إطار يضم وسائل الإعلام، الحكايا المصورة، العروضات المسرحية، والسينما.

واعتباراً من ستينيات القرن الماضي أيضاً، استوحى الباحثون في مجال الأدب الأطر المفهومية للعلوم الإنسانية ومناهجها. وبخلاف الشعريين الذين طمحوا إلى معرفة ما هو خاص بالأدب باعتباره كذلك، قام العديد من الباحثين باستقصاءات تستند إلى هذا التيار السوسيولوجي أو ذاك، كما إلى علم النفس، أو التحليل النفسي. غالباً ما يتم إلحاق هذه الأبحاث التي لا تزال مستمرة حتى يومنا هذا، إلى مجال النقد (وهكذا يدور الكلام عن نقد تحليلي نفسي أو اجتماعي نقدي) دون أن ينتقص هذا في شيء من ميزتها كبحث بالمعنى الذي سبقت الإشارة إليه. من جهة أخرى، تم اختيار الأدب كموضوع للتحريات من قبل باحثين قدموا من حقول أخرى، ساهموا أيضاً في توسيع نطاق الدراسات الأدبية، وبخاصة علماء التحليل النفسي، والألسنيين (ر. جاكوبسون، ن. ريويه)، والفلاسفة (ج. ديليز، ج. دريدا، م. فوكو)، والمؤرخين (أ. كوربين) وعلماء اجتماع (پ. بورديبه).

يطمح البحث المنبثق من نظريات ومنهجيات شديدة الاختلاف، يطمح إلى التمايز عن النقد الصحفي و«المزاجي» بقدر ما يجنح هذا الأخير إلى تقديم تقويم للمؤلفات. ومع ذلك، فإن قسماً من النقد الجامعي أيضاً، والذي يتناول فك رموز النصوص، لا يمكن تحرره من ذاتية الكاتب. فكرة التقدير سلباً أو إيجاباً، الذوق الشخصي أو القراءة الذاتية المرتبطة بالنقد، جعلت مذاهب متعددة مثل التاريخ

الأدبي، الشعرية، وسوسيولوجيا الأدب تجنح إلى التمايز عنه بشكل واضح معتبرة نفسها بحثاً علمياً.

ومع ذلك، فإن علينا ألا نستنتج أن نقد التحليل النفسي، والنقد الاجتماعي، أو نماذج أخرى من النقد الذي يمارس في مؤسسات التعليم العالي، غير متعلقة بالبحث. بعيدة جداً عن أن تكون مجرد قراءة شخصية خالصة وذاتية للمؤلفات، إنها تطرح تساؤلات حول الخلق الأدبي في علاقته مع آلية العمل العامة للنفس، وعلاقة الأدبي بالاجتماعي، وفرادة نتاج معين في عصره، إلخ. وهي جميعاً ترجع إلى عمل منظم يرتكز إلى معارف تساهم في تبيانها، وإلى أدوات مفهومية عليها إقامتها والبرهنة عليها.

تمأسس البحث الأدبي وفق أصول وقواعد يمكن أن تتغير بين بلد وآخر. ومع ذلك، يتوزع الباحثون بغالبيتهم العظمى ما بين: 1 ـ باحثين متفرغين يعملون في مؤسسات بحثية (على سبيل المثال «المركز الوطني للبحث العلمي في فرنسا»، «المركز الوطني للبحث العلمي في بلجيكا») 2 ـ باحثين يعلِّمون في الجامعات، 3 ـ باحثين شباناً يحضرون لنيل الدكتوراه في مؤسسة مرخص لها. تمر مجموعة دراسات الباحث في الأدب بعدة مراحل إجبارية، وفق وضعيات تتعرض للتغيير، والتي غالباً ما تشتمل على عدة حلقات دراسية من بينها الدكتوراه، حيث يعد طالب الدكتوراه أطروحة تتناول موضوعاً محدداً بإشراف مدير للأبحاث.

تعمَّم نتائج البحث الأدبي، الذي يناقش في إطار ندوات علمية، وينشر عبر هذه الندوات، أو بواسطة مجموعات تصدر عن ناشرين متخصصين، أو عن طريق المجلات العلمية، تعمم هذه النتائج في مؤلفات تربوية الأهداف أو في الكتب المدرسية: يترك البحث صداه إذن على المنشورات، على الشهرة، وعلى مسيرات الباحثين، مما يساهم في جعله موضوع رهان مناقشات قد تصل إلى تناول وضعه بالذات. لطالما كانت فكرة بحث علمي الطابع في الأدب موضوع جدال بين مناصري منهجية صارمة تسير على خطى المناهج المعتمدة في سائر العلوم، وأنصار الحساسية الأدبية الخالصة، الذين يعتبرون أن الأدب، بحكم طبيعته، بعيد عن كل خضوع للعلم. مفهوم الدراسات الأدبية باعتبارها «أدباً يتناول الأدب» أو على العكس، باعتبارها بحثاً علمياً، يمكن ترجمتها تحديداً في خيارات الكتابة (العمل على الأسلوب، استخدام دقيق للألفاظ).

تقوم شرعية البحث، وفق الآلية المتبعة، على تقديمه، انطلاقاً من بديهيات

محتملة، فرضيات تفسح في المجال أمام عمل يقود إلى ملفوظات تعتبر (ولو مؤقتاً) حقيقية، بمقدار ما هي قابلة للتحقق، وصامدة في وجه النقد. ومع ذلك فإن مسألة تقويم الملفوظات الصالحة تبقى مسألة إشكالية. المعايير التي تسمح باعتبار المقولة صالحة تنتمي بشكل عام إلى أنواع ثلاثة (على الأقل يمكن، بحسب رغبات د. فوكيما، استحضار عملية الشرعنة الثلاثية، لضمان صدقية نتائج البحث): تعتبر الملفوظة صحيحة إذا كانت منسجمة مع الوقائع، وبمدى تماسكها، أو اتساقها مع النظريات المعتبرة راسخة، وبمدى الإجماع الذي ينعقد حولها ضمن مجموعة من الباحثين.

Chevrel Y. *L'étudiant-chercheur en littérature. Guide pratique*, Paris, Hachette, 1993. -Fokkema D. «Questions épistémologiques», *dans* Angenot M., Bessière J., Fokkema D., Kushner E. (éd.), *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989.

روت آموسي

راجع: هواية اقتناء الكتب؛ النقد الأدبي؛ الهيرمينوطيقيا؛ التاريخ الأدبي؛ فقه اللغة؛ العلوم والآداب؛ النظريات في الأدب.

البطل والمضاد للبطل — HÉROS et ANTIHÉROS

البطل الأدبي هو الشخص الذي تأتي معرفته في آن معاً من تحديد وظيفي ـ إنه شخصية رئيسية غالباً ما يعطي إسمه للكتاب ـ ومن خاصية محورية ـ إنه الذي يحمل، (شأنه شأن مجانسه اللفظي *«البشير والنذير»* *heraut*) يدافع أو يعيد طرح القيم المسيطرة في المجتمع. إنه بطل ملحمي، أو مأساوي، وأيضاً بطل حكايا وأساطير، وبطل رومانطيقي. تزداد إشكالية صورة البطل يوماً بعد يوم وذلك بقدر ما تغلب الرواية على الأدب، إلى حد بدأ معه الكلام عن البطل المضاد الذي يتخلى أو يعارض في صميم الحكاية القيم الجماعية. وهكذا كان على بطولة القرن العشرين إختراع مصطلح *«البطل الإيجابي»* لتقف في وجه السلبية المضمرة في البطل المعاصر.

شريطة أن نرى الأسطورة شكلاً أدبياً، عندها يمتلك البطل في الأدب تاريخاً طويلاً يبدأ في الغرب مع بطل الميثولوجيا اليونانية، نصف إله بفعل ولادته الخارقة ـ مثل آخيل الذي مجدته *«الإلياذة»* ـ أو اعتبر كذلك بفضل انتصاراته. يقع بطل الأسطورة في قلب البعد الأنتروبولوجي وذلك بفعل القسمة التي يديرها بين «الطبيعة» و«الثقافة»، غير أن أسطورة البطل (أو. رانك) بولادته الخارقة هي أيضاً مصدر حكايا خرافية. في الملحمة، البطولة هي قبل كل شيء انتصارات حربية. تبنى الحكاية إنطلاقاً من الوقائع العسكرية التي قام بها البطل من أجل مجد أمته، من خلال نشيد

الأبطال الذي يمزج التاريخ بالأسطورة يعد مجتمع ما، وينقل ذاكرة جماعية مبنية على وقائع مجيدة: آخيل وأجاكس في حرب طروادة في *«الإلياذة»* (القرن الثامن ق.م) شارلمان، رولان في الحرب ضد المسلمين في *«أنشودة رولان»* (القرن العاشر). رغم أنه يمكن التعرف إلى شعب من خلال أبطاله، فإن هؤلاء يحتفظون بميزة تبقى خارجة على المألوف، حتى في الموت الذي يولد تقديسهم، يحتفظون بعلاقة مع الآلهي.
بطل المأساة هو الآخر معظم بالولادة: بطل ميتولوجي، ملك أو أمير، منزلته الرفيعة، التي لا تنفصل عن النوع، توحد بين شؤونه وشؤون «المدينة» وصولاً إلى عواطفه. كان علينا أن ننتظر المرحلة الكلاسيكية لنرى عند كورناي كيف تكتسب الشخصيات العزة المأساوية (*«السيد»* 1637) الذي كانت فضيلته شخصية بنسبة كبيرة.
خاضعاً لقضاء الآلهة، ومع ذلك يظهر البطل المأساوي شيئاً من حرية التدخل ـ تحولت في القرن السابع عشر إلى إرادة ـ التي تجعله يطرح قضية مجرى مصيره، وتجعله يدرك الخطيئة التي عليه دفع ثمنها. فيدر العاجزة عن السيطرة على طبيعتها، عوقبت بالموت لأنها استسلمت لإغواءات ڤينوس. دفع هيبوليت من حياته جريمة حبه لتلك التي غيرت النظام الوراثي الملكي في أثينا. بخلاف هذا، فإن الرواية منذ بداياتها، منحت البطل بعداً إشكالياً. دون كيشوت، مشبعاً بقراءات روايات الفروسية، ظن أنه إزاء قيم ملحمية وإن مهينة، أراد إعادة عرضها في عالم لا يخضع لتلك القوانين. تقدم لنا رواية سرڤانتس (1605 ـ 1615) بطلاً، بتشوش قيمه، وبعدم قدرته على التكيف مع مجتمع صار بورجوازياً، تحول إلى بطل نقيض، وذلك بقدر ما يقوم «شذوذه على حرصه الشديد على البقاء واثقاً من نفسه» (هيغل ص 346). هذه الصورة المناقضة للبطولة ستصبح واحدة من مصادر الأسلوب البطولي ـ الهزلي والموجة الهزلية في النصف الثاني من القرن السابع عشر. ما تبقى من المأساة في الدراما الرومانطيقية هي تلك المواجهة بين البطل و«الحاضرة». غير أن ولادة الفرد في القرن الثامن عشر جعل من هذا «الكائن المعقد، غير المنسجم، المتعدد، المكون من كل التناقضات، الممزوج بكثير من الخير والشر، المليء بالعبقرية والصغار» (هيغو مقدمة *«كرمويل»* 1827) جعل منه أنا متوحدة. «هل أنا ذراع الله؟» سأل لورونرو *«لورانزاسيو»* 1834) الذي كان يستعد لقتل «الدوق» وتحرير «فلورنسا» من الطغيان. الإخلاص لما يعتقد به هو الذي يميز البطل الرومانطيقي ويكسبه فضائله، ويبدو أن فشله بات من الآن وصاعداً لازمة بطولته. أكثر من ذلك، من جوليان سوريل (*«الأحمر والأسود»* 1830) إلى إيتيان لانتييه (*«جرمينال»* 1885) مروراً

بلوسيان دي ريبنبريه في (أوهام ضائعة 1837 ـ 1843) وفريديك مورو في (*«التربية العاطفية»* 1869) فإن بطل الرواية يتألم غالباً نتيجة عجز محتوم. إكساب البطولة للشخصية في بداية القرن العشرين يعني وضعه بين نظرائه وسط جماعة تؤمن بأفكار أخلاقية أو سياسية ليدافع عن هذه القناعات. هذه ما فعله موريس باريس مع الرواية ذات الأطروحة، والذي يظهر تأثيره واضحاً مع الأبطال الإيجابيين في روايات مارلو أو في أخلاقية الفعل عند سانت ـ اكزوبري. وبطريقة أخرى، غاص القرن العشرين داخل عزلة بطل سلبي غدا صوتاً: مزمجراً وعدوانياً كما باردامي (*«رحلة في طرف الليل»*، 1932) أو أقل قوة *«الغريب»* (كامو 1942) الذي بلامبالاته بنفسه شكل إرهاصاً لظهور *«القذر»* لبيكيت (1953).

تحديد هوية البطل في إطار التقويم الوظيفي تدخل في قضية التراتبية بين الشخصيات. الشخص الأكثر أهمية هو غالباً محرك العمل ودعامته، وبالفعل فإن طموحات البطل تنقل حكاية تجد نهايتها باكتمال الطلب. هذا التحديد الذي يجعل من البطل أيضاً الشخصية الأكثر حضوراً يبرز في «الأشكال البسيطة» (جول)، والأنواع الشديدة التقعيد، الطبيعة التصارعية لكل تدخل بشري. ولكي نستعيد معجم تحليل الحكاية الشعبية على البطل أن يقهر «البطل المزيف» (بروب) الذي ينافسه. وبتعابير روائية، إنه شخص يواجه شخصاً منافساً أو مناوئين له، الذي مجرد وجودهم يحول دينامية الحكاية إلى معركة بين الأخيار والأشرار حيث تتطابق التراتبيات الوظيفية والأخلاقية: يُعاقب الأشرار ويكافأ الأخيار. هذه البساطة التقعيدية ليست هي المتبعة في النوع الروائي. فأمكنة التقويم المحوري متعددة ومتنافرة أحياناً، ذلك أنه بالإستناد إلى «طريقة القول، الكياسة، القدرة على الاستمتاع، أداب السلوك» (هامون) المرتبطة بالشخصيات، والتي تواجه تدخلات وصفية من قبل الراوي تتشكل قواعد غالباً ما تكون جزئية. لا تكتفي الرواية بتعقيد شخصيتها الرئيسية التي تستبطن القوى المعاكسة في الحكاية، ولكنها أيضاً تجرها من خط سير تكونها. لا يسلم البطل أو يهلك بسبب صفاته الخاصة بل وفق قدرته على التكيف مع العالم (بلزاك، ستاندال). وأخيراً وبشكل أكثر جذرية، فإن فكرة التراتبية بالذات موجودة في الرواية موضوع النزاع، ذلك أنه بفعل طموحاتها الواقعية تبدو الرواية وكأنها تقول: «إن أول رجل يمر هو بطل كاف». (زولا 1866 ص 281). ولكن إذا كان هذا البطل العابر استمر ضرورياً في القرن التاسع عشر، فإنه غالباً ما كان في القرن العشرين «رجلاً بدون خصال» يسير بلا هدف في صمت المعنى..

Hamon P., *Texte et idéologie: valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire,*

Paris, PUF, 1984.- Hegel G.W.F., *Esthétique* [1835], Paris, Flammarion, «Champs», 1979.- Jouve V., *L'effet-personnage dans le roman,* Paris, PUF, 1992.- Lotman I., *La structure du texte artistique,* trad. du russe par M. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1973,- Rank A., *Le mythe de la naissance du héros* [1909] suivi de *La légende de Lohengrin,* E. Klein (éd.), Paris, Payot, 1983.- Robert M., *Roman des origines et origines du roman,* Paris, Gallimard (1972), 1981.

فلورانس دو شالونج

راجع: القصة المصورة؛ الحكاية؛ الملحمة؛ الأسطورة؛ (الخرافة)؛ الشخصية؛ الرواية؛ القيم.

البراغماتية الأدبية PRAGMATIQUE LITTÉRAIRE

(واقعية، عملية، منفعية، ذرائعية، دراسة الدوال الماثلة للعيان).

لفظة تنسب (من الإنكليزية *Pragmatics*) إلى شارل. و. موريس، ومشتقة من لفظتين متقاربتين (*Pragmatism*، 1898) لوليام جايمس و (*Pragmaticism* 1905)، لفظة صاغها شارل. س. بيرس. تعني هذه الكلمة أولاً دراسة أحداث اللغة، المناجزات (حيث «القول يعني «العمل») وبشكل عام، الأفعال الناجمة عن الخطاب الموجه للمخاطبين، ومن النصوص على القراء.

تناول بيرس البراغماتية باعتبارها دراسة تتناول أحداث اللغة. قدم كل من كارناب وموريس في نهاية الثلاثينيات، تنظيماً لموروثه: التركيب ـ الذي يعالج علاقة العلامات فيما بينها ـ والسيميائية ـ التي تعالج علاقة العلامات بالأشياء ـ والبراغماتية ـ التي تعالج علاقات العلامات بالمخاطبين ـ ستصير واحدة من مكونات «السيمائية» العامة (ك. و. موريس، *«أسس نظرية العلامات»*، 1938). استعاد هذا التقسيم الثلاثي في كتابه *«العلامات، اللغة، والسلوك»*، 1946) كاشفاً عن رغبة «في تعميم البعد البراغماتي على كامل دراسة اللغة» (لاترافيرس 1987، ص74). وهكذا غدت البراغماتية دراسة العلامات في حال الخطاب. تناولت أعمال أوستن (*عندما نقول، نعمل*، 1970) المنجز، وبإحاطة أشمل، الفعل الاجتماعي، المحدد بالعلاقة التي تقوم بين المتكلم والمخاطب، التي تقيمها لغة الخطاب.

باهتمامها باللغة في حال الفعل، أتاحت البراغماتية تجاوز الفصل السوسيري بين اللغة والكلام، واجتياز الحدود اللغوية للجملة، وكذلك فيما يتعلق بانطلاق النص: في الميدان الفرنكوفوني، ظهرت في السبعينيات، أعداد من مجلات تحت عنوان «التلفظ» (*لانغاج*، 17، 1970)، «البراغماتية» (لانغ فرانسيز 42، 1979) «إعداد الخطاب» (لانغاج 70، 1983). شهدت الثمانينيات ظهور مؤلفات تعبر بدقة عن تأويلات منهجية متنوعة (ريكانانتي ف. *«الثقافية والتلفظ. للدخول على*

البراغماتية»، 1979، وباريه هـ. *«اللغة في السياق. دراسات فلسفية وألسنية للبراغماتية»*، 1980). إذا كانت البراغماتية في مرحلة من المراحل، بدت وكأنها إحدى مكونات العلامية، فإنها صارت اليوم مذهباً مستقلاً، ونذكر مثلاً على ذلك، ما يدل عليه كتاب ج. فيزيت *«من أجل براغماتية الدلالة»* (مونتريال XYZ، 1996). إنها تغطي مخزوناً عريضاً من الإشكاليات، يصدر أحياناً عن فلسفة اللغة، كما عن الألسنية، وأخيراً عن الأدب. يظهر، *«المعجم الموسوعي للبراغماتية»* لموشلير وريبول (1996)، بتقديمه في آن معاً، المجموعات النظرية حيث انعقد إجماع الباحثين (نظرية أحداث اللغة، تحليل تحادثي) وسبل يجري ارتيادها (براغماتية نفسية ـ اجتماعية، أشكال للسرد)، يظهر هذا المعجم حيوية ميدان هذا البحث الدافق، والمتناقض أحياناً. والواقع، أن نفهم العمل الذي نقوم به، عندما نتكلم، أو نكتب، يستدعي من جهة التعبير عن مواقف ونوايا الشخص المتكلم، وجردة لأحداث اللغة التي يقدمها أو يعيد تقديمها، ومن جهة ثانية، دراسة فعالية أحداث الكلام هذه، تأثيرها على المتلقين، وتأويل هذا التأثير. مهتمة بإعادة تحديد أحداث الخطاب، توقفت البراغماتية عند فرادة الكلام الأدبي. مستفيدة من معطيات منهجيات متداخلة، نظرت إلى الأدب باعتباره حدثاً لغوياً. رأى تين. أ. ڤان ديجك «البراغماتية والشعرية» (1976) أن خصوصية براغماتية الخطاب الأدبي تكمن في أن المتكلم لا ينوي إقامة حوار مع القارىء، وإنما يهدف إلى بناء شيء لغوي، يفترض بهذا الأخير معاودة بنائه. يشكل الاعتراف «بعقد» القراءة هذا، يشكل الاتجاهات الحالية للبراغماتية الأدبية. معتمداً تصوراً يقوم على النوع، سعى جينيت إلى تقسيم مختلف أنماط الأحداث التمريرية للأدب. وضع الخيال السردي للمتكلم إلى جانب التمريرات الرصينة (مطابقة للواقع أولاً)، وضمه إلى الأدب غير الخيالي (السيرة الذاتية، اليوميات، المقالات، الأقوال المأثورة، إلخ) و«الذي تبدو وضعيته البراغماتية لا غموض فيها» («الوضعية البراغماتية للخيال السردي» *«الشعرية»* 1989 عدد رقم 78، ص247). رأى أن «ملفوظة الخيال... هي قول مخادع» وأن «صنع خيال [كتابة رواية] لا يشكل فعلاً تمريرياً مخصوصاً» (ص239). عندما تهتم بالموضوع الأدبي تسعى البراغماتية إلى وصف التفاعلات مهتمة «بالسياق، ومقومة الأدبية نفسها باعتبارها رهاناً» (أ. جوبير، *«القراءة البراغماتية»* 1990). والخلاصة أنه من وجهة نظر براغماتية، «يندرج النص الأدبي، في وضعية خاصة، أنتجها أديب، في مكان معين، وفي مرحلة معينة، توخياً لقراءة محتملة، وهذا ما يسمى الحالة

الخارجية للتلقي. ولكن، وبفضل الخيال، تتراكب وضعية أخرى للتلفظ، داخلية هذه المرة، حيث يتدخل مشاركون، شخصيات وقاص، وأحياناً الأديب نفسه. يتفاعلون مع متلق أو أكثر، أشخاص أو قراءة» (*«دراسات أدبية»*، 1992 ص7). الطموح النظري للبراغماتية، هو استخلاص أنماط امتلاك مختلف طبقات الملفوظة الأدبية. ومن هنا، فإنها تلامس الرهانات الجمالية. ذلك لأنها، عندما تأخذ الحالة بعين الاعتبار، فإنها تطرح مسألة تأثير الخطاب. الدراسات التي تناولت السخرية، أو المحاكاة الساخرة، نعرف جيداً هذه المسألة، ذلك لأن غرضها لا معنى له، إلا في علاقته مع سياق التلفظ الخاص (بيريندونير. أ *«مكونات البراغماتية اللغوية»*، باريس، مينوي، 1982). وهكذا، فإن أ. ويتفيلد (1987)، يقترح للأنا التمريرية للنتاج في خمس روايات معاصرة، ويظهر الوقع الرافض، في الأدب الكيبيكي لزيغ الأشكال التقليدية للرواية السيرية الذاتية. ويؤكد في استنتاجه، أن الرفض الشكلي، يفضي إلى إعادة تحديد العلاقات القولية بين «الأنا» والجماعة، وبخاصة بعملية التحول الجذري لدور القارىء، الذي لم يعد شاهداً لاستبطان «الأنا»، وإنما يشكل جزءاً متمكناً من الآلية التأويلية. تلتقي البراغماتية هنا مع استفهامات دراسات التلقي.

من الألسنية، إلى العلامية، ثم إلى النظرية الأدبية، لا يمر انتقال المفاهيم البراغماتية دون معارك. وهكذا فإن اعتماد مفهوم الفعل التمريري إلى اللغة الأدبية يستدعي إلغاء التمييز بين الكلام والكتابة. ويولي البراغماتيون اهتماماً خاصاً للمسائل التي تثيرها الأنواع الأدبية. وهكذا فإن الفاعل، وأخذ نواياه بعين الاعتبار، أمور ظاهرة في الأنواع الخطابية، وبأشكال «أدب الأفكار»، وفي الكتابة الحميمة، والمميزة خصوصاً بالرغبة في التعبير عن «أنا»: نذكر مثلاً السيرة الذاتية، خصوصية الحلف الذي يدعمها، والهوية التي تؤكدها، حقيقة وعرض عالم مرجعية ذات صدقية. ولكن، هل تشكل النصوص الخيالية، من الناحية اللغوية فئات خاصة؟ يبدو أن الأمر ليس كذلك. وهكذا فإن جينيت، في محاولته لتقسيم مختلف نماذج الأفعال التمريرية في الأدب، توصل إلى ملاحظة أن الخيال القصصي الوارد بصيغة المتكلم يصنف مع أفعال اللغة، والذي بصرف النظر عن كونه حقيقياً أم لا، يجري التعامل معه على أنه حقيقي، وبالتالي، يعتبر أدباً غير خيالي (السيرة الذاتية، المذكرات اليومية، المقالات، الأقوال المأثورة، إلخ)، مستنتجاً «أن إنتاج متخيل («كتابة رواية») لا يشكل فعلاً تمريرياً مخصوصاً». على مستوى آخر، داخلي هذه المرة، يعرض الأدب الخيالي أفعالاً لغوية، وبالتالي بعض المعطيات البراغماتية الأساسية:

هذا هو حال المسرح، والرواية الرسائلية... وعندها تطرح مسألة العلاقة مع مشاهدي وقراء الخيالي: في المسرح الكلاسيكي مثلاً، فإن الحكم والأمثال الكثيرة التي يقدمها قد يتردد صداها كخطاب موجه إلى الجمهور، كما إلى الشخصيات التي تسمعها، كما أن التأثير الساخر للكوميديا، يمكن النظر إليه، باعتباره فعل خطاب على مستوى مجمل المسرحية. ولكن، هل أن التطهير المأساوي هو أيضاً على هذه الشاكلة؟ يمكن أن يكون كذلك، إذا نظر إليه، على أنه فعل خطاب غير مباشر. في الرواية والشعر، يمكن أن نقوم بنفس التمييز بين نص ذي أطروحة، ونصوص تهتم بالشكل. وهكذا يستمر طرح نفس السؤال على مختلف النصوص الأدبية: الأدب تواصل مرجأ، اتفاقي (لا يمكن للأديب أبداً أن يحدد هوية المتلقين بدقة، مسبقاً)، ومن هنا، تبدو القوانين الجمالية (الأنواع) بمثابة وسائل للتغلب، أو الحد، من هذه المخاطر، وهذه المسافة، وتجسيدها، بمثابة فعل براغماتي غير مباشر، أو في المرتبة الثانية.

Latraverse F., *La pragmatique. Histoire et critique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1987. -Maingueneau D., *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Bordas, 1993, -MŒdeschler J. & Reboul A., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Le Seuil, 1996. -Whitfield A., *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouvea raman québécois*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1987.- Coll.: *La pragmatique. Discours et actions*, D. Forget (dir.), *Études littéraires*, vol. XXV, 1992, nos 1-2.

فرانس فورتييه

راجع: الانتساب؛ السياق؛ الخطاب؛ التلفظ والملفوظة؛ علم الجمال؛ التهكم؛ الألسنية؛ التلقي؛ نظريات السرد.

البرقشة — BIGARRURE

راجع: تنوع

البرهان (التدليل، المحاجة) — ARGUMENTATION

يشتمل البرهان على مجموعة أساليب القول التي تؤدي إلى النجاح في إقناع السامع بموضوع معين أو بتبني رؤية معينة أو بتثبيت قناعته وذلك في مختلف المجالات. باعتباره نظرية في تأثير الخطاب، هو مرادف للبيان (باعتباره في هذه الحال وسيلة إقناع). أمكن حصر البرهنة في مسيرة الخطابة القديمة في القول الذي يتوخى الإقناع. بيد أن البراغماتية المعاصرة اتجهت إلى اعتبار أن كل تبادل للكلام

يحوي بعداً تدليلياً، بل وتذهب النظرية المتضمنة في أعمال أناسكنوبر وديكرو إلى حد الزعم بأن التدليل ليس عملاً قولياً ولكنه من صلب اللغة ولا يمكن فصله عن معنى الملفوظة.

ظهر في اليونان القديمة، في مجتمع ديمقراطي حيث كان من الأهمية بمكان القدرة على التأثير في خيارات المواطنين وقراراتهم، استخدم السفسطائيون التدليل قبل أن ينظره أرسطو (384 ـ 322 ق.م) في *«الخطابة»*، حيث يصوره خطاباً يهدف إلى إقناع جمهور غير متخصص بمجموعة استنتاجات بوساطة استدلال عماده القياس الإضماري (قياس بمقدمة واحدة) والمثل (الاستقراء). ليست الخطابة مجالاً للحقيقي وإنما للممكن: يهدف الاستدلال إلى قبول فرضية في ميادين لا مجال فيها لحقائق يمكن إثباتها بطريقة علمية. يميز أرسطو بين الخطابة والمنطق وأيضاً الجدل حيث يتواجه متحاوران في مناظرة خطابية (أوردها في *«النماذج»*). رأى أنه يُستخدم في الأنواع الخطابية الثلاثة الكبرى: القضائية، التداولية والابيديكتية. ويستدعي علاقة يوجه الخطيب في داخلها إلى المستمع ثلاثة أنواع من الحجج: *«اللوغوس»* الخاصية الجوهرية للخطاب ولا علاقة لها بالعقل، *«الايتوس»* أو شخص الخطيب، *«الباتوس»* المرتبط باستعدادات المستمع العاطفية. شق أرسطو طريقاً سار فيه الرومان كما ظهر في *«خطاب إلى هيرينيس»* المغفل (86 ـ 83 ق.م) كتاب شيشرون المعروف بمرافعاته، وأيضاً في كتابه *«عن الخطيب»* (55 ق.م) وكتاب كينتيليين «المؤسسة الخطابية» (93 ب.م). وشيئاً فشيئاً اتجهت الخطابة لتغدو «فن القول الجيد». ثم جرى التمييز بين فن التدليل المنطقي، مجال المنطق والفلسفة والخطابة كتعبير يعتمد المحسنات.

هذا الفصل بين المذاهب الذي وجد صياغته القصوى بقلم بيار دي لاراميه (1515 ـ 1572) يؤشر إلى تراجع منزلة التدليل ومنذ ذلك الحين بات يتميز عن الخطابة، التي باتت محدودة أكثر فأكثر في دراسة الصور (ديمارسيه وفونتانييه). متهمة بالتصنع، هذه الخطابة «المقيدة» لم تنل إعجاب القرن التاسع عشر المفتون بالأصالة والعفوية. من جهة ثانية فإن طلب الحقيقة المبنية على الدليل سواء كان عقلياً (ديكارت) أو تجريبياً (لوك) ساهم في المجال الفلسفي على التقليل من أهمية التدليل المبني على مجرد الإمكان. وكان علينا الانتظار حتى خمسينيات القرن الماضي ليعود التدليل بقوة بفضل أعمال ستيفان تولمين *«استخدامات التدليل»* (1958) وخاصة أعمال شيم بيريلمان حيث نهلت «الخطابة الجديدة» من التراث الأرسطي. مقدماً

تكيف الخطيب مع حال الجمهور، يفصل بيريلمان التدليل، المبني على آراء مشتركة عن البرهنة العلمية حيث لا تأثير مطلقاً لمعتقدات السامعين. من هنا أهمية نقاط الاتفاق التي يقوم عليها الاستدلال: على الخطيب العمل على نقل القبول الذي تحظى به المقدمات المنطقية إلى النتائج بفضل استراتيجيات مقالية مناسبة والإفادة من الأرضيات المشتركة. يرى بيريلمان أن التدليل وحده يتيح طرح مفاهيم عقلانية قادرة على توجيه القرارات في ميدان الحياة الاجتماعية الواسع العصية على المنطق الصوري. إنه يمثل في الخطاب الفلسفي والأدبي كما في الخطاب العام أو القضائي. فاقدة للحظوة في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، التي قدمت القرارات اللاواعية والقرارات الاجتماعية الاقتصادية في الخطاب، جذبت أعمال بيريلمان أقسام (التواصل الكلامي Speech Communication) في الولايات المتحدة والحقوقيين قبل أن تعرف الحظوة من جديد في فرنسا مع انتشار الدراسات المتعلقة بالتواصل.

حظي التدليل باهتمام كبير على حساب البراغماتية التي تدرس الملفوظات ضمن سياقها التام. أكد مفهوم فعل اللغة على القول كعمل (أوستن). نظريات المحادثة التي بشر بها غريس (1975) وتحليل التفاعلات الشفاهية شكلت إرهاصاً للدراسة الألسنية للتدليلات في المحادثة (موشلير)، تفحص الأساليب العقلية في حل الأزمات (الجدلية ـ البراغماتية عند ڤان ايمرين وغروتيندورست) ووصف التداخلات التدليلية ومكوناتها (پلانتين). في نفس الوقت عملت «البراغماتية المتكاملة» الرافضة للفصل بين استخدام الملفوظة ومعناها على توسيع التدليلية على مجمل اللغة، معتبرة أن هناك تدليلاً لدى إقدام متكلم على «عرض ملفوظة E1 (أو مجموعة ملفوظات) تهدف إلى قبول ملفوظة أخرى (أو مجموعة ملفوظات) E2». ذكر أنسكومبر ودوكرو (1988) «إنه خط مكون من عدة ملفوظات لا يمكننا استخدامها دون الزعم بتوجيه المُخاطَب نحو استنتاج ما». وهكذا يبدو المعنى بمثابة اتجاه، بمثابة توجه. من المهم إذن تفحص الروابط (إذن، ولكن بالضبط. .) وال «topoi» التي تشتمل عليها لفظة أو ملفوظة تصبح أرضية ثقافية مشتركة تؤمن تقبل التسلسلات.

يُعتمد التدليل اليوم في مذاهب متنوعة وفق وضعيات غالباً ما تكون قليلة التناغم. في علوم اللغة يحتل مرتبة الشرف ليس فقط في البراغماتية وإنما أيضاً في الأبحاث المتعلقة بالخطاب السياسي، في الخطاب الصحافي والإعلامي، وفي الإعلان. في الآداب السؤال الأكثر دقة في مادة تحليل التدليل هو هذا الامتداد الذي يُعطى لهذا المفهوم. العديد من النصوص الأدبية تبرزه واضحاً: الأبحاث، المقالات

(ديكارت، روسو، مثلاً) نصوص المعارك الأدبية، النصوص التي تقدم أطروحة. فيما يتعلق ببعضها الآخر (الخرافة ـ المثل، الحكايا الفلسفية. . .) تصبح المعطيات أكثر تعقيداً. وأخيراً فإن الخيال المحض والشعر الصوري تبدو بمنأى عن هذا المنظور التحليلي. هذا التمييز يفضي إلى تصورين لماهية الدليل. شاء بعضهم إعادة المفهوم إلى معطيات لغوية قابلة للعقلنة (عندها: المحاجة هي الإقناع)، فيما رأى آخرون أن كل ما يؤثر على المُرسل إليه هو حجة (عندها يصبح الترغيب والترهيب كذلك، بدلالة العبارة التي كانت تنقش على المدافع قديماً ultima ratio regis).

وهكذا يمكننا التمييز بين اتجاهين أساسيين في الدراسات التدليلية (بالإضافة إلى تلك التي تعطي المنزلة الأولى إلى الفحص الداخلي للخطاب سواء تعلق الأمر بالاستدلال الزائف والحجج الخاطئة، بالترسيمات الاستدلالية أو بالعلاقات السببية). الأول يعطي المنزلة للتفاعل مع الجمهور، بناء «الايثوس»، المقدمات المنطقية وال «topoi» والاستراتيجيات الشفاهية المؤدية إلى الإقناع (بيريلمان): تحل في المقام الأول القسم العقلي من التدليل. فيما يعتبر الاتجاه الثاني التدليلية مكونة لمعنى كل ملفوظة (دوكرو). وهكذا يميل البعض إلى تغييب «الباثوس»، المرتبط بالمناورة، فيما يزيد آخرون من قيمة وظائف العواطف في التداخل التدليلي. نلاحظ أن الرؤية الثانية تحمل إمكانيات أغنى للدراسات الأدبية حيث تمثل العواطف دوراً أساسياً في اللعبة الجمالية نفسها. يقودنا هذا التمييز بين خطي التحليل هذين إلى التمييز بين دراسة التدليل «في» النتاج وبين تحليل التدليل «عبر» النص الأدبي.

وهكذا فإن دراسة التدليل في الأدب تتجلى بمظهرين مختلفين: أولاهما دراسة ناشطة للتدليل باعتباره ممارسة لخطاب معقلن جيد البناء، والثانية تقوم على تبيان التأثير التدليلي للنصوص. شقت، دراسات تناولت الأدب الكلاسيكي (1970) من مثل دراسة أ. كيبيديفيرجا، ودراسة م. انجينو حول رسائل الهجاء، ودراسة أ. هالسال حول الرواية، شقت الطريق نحو تحليل تناول البعد التدليلي المتضمن في كل نص أدبي. ومنذ ذلك الحين لم تعد النصوص المشتملة على أطروحة هي وحدها موضوع التحريات: تناول التحليل التدليلي النص الأدبي كخطاب يحاول فيه المتكلم، الذي غالباً ما يكون متعدداً متنوع الأصوات، التوجيه، أو الإقناع برؤى معينة، وفهم معين للواقع، ليس فقط لتبني طرح محدد بل غالباً لإثارة إشكالية أو جذب انتباه.

Amossy R., *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2001. - Anscombre J.-C. & Ducrot O., *L'argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga, 1988, P. 30. - Aristote, *Rhét-*

orique, introd. Michel Meyer, Paris, Le livre de poche, 1991. - Declercq G., *L'art d'argumenter, Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992. - Perelman C. & Olbrechts-Tyteca O., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Les Presses de l'ÉULB, 1970.

روث آموسي

راجع: الإنتساب؛ المؤثرات؛ الخطاب؛ الفصاحة؛ إبيديكتيكي (برهاني)؛ روح الشعب (إيتوس)؛ الفكرة العامة (المتداولة)؛ المنطق؛ لوغراس؛ السرد؛ الخطباء؛ البرغماتية (الأدبية)؛ الخطابة؛ النموذجية.

البروتستانتية — PROTESTANTISME

راجع: الإصلاح

البفيلولوجيا — PHILOLOGIE

(فقه اللغة، دراسة النصوص وطرق انتقالها)

في موروث العصور القديمة تعني كلمة «*philologia*» تعني العمل الذي يجري داخل الروايات المختلفة والتفاسير وطرق انتقالها، بهدف معرفة الشكل الحقيقي للنصوص الأدبية، والتوصل إلى تفسيرها (معلومات عن الكاتب، ظروف ولادة الكتاب، شرح الكلمات والأشياء التي صارت غير مفهومة، حكم نوعي، إلخ). يمكن تحديدها اليوم باعتبارها نقداً هدفه الأساس إثبات أو إعادة إثبات النصوص الأصلية، انطلاقاً من نصوص مطبوعة متغايرة، وإعادة بناء دلالتها (من خلال التأويل النحوي، الأسلوبي والتاريخي، إلخ). إنها تغطي بشيء من التوسع، مجال النقد النوعي والتاريخ الأدبي.

ولدت الدراسة الفيلولوجية، التي تمثل واحداً من المظاهر الأساسية للثقافة اليونانية ـ اللاتينية، بتأثير من السفسطائيين، وقد تابعها المثقفون والنحويون في العصور القديمة. وبعد فترة طويلة من الإهمال، عرفت انطلاقة جديدة بفضل جهد علماء البيان وتقنيي اللغة في العصر الوسيط. مع أنسيي عصر النهضة، صارت الكلمة داخل الصنائع الشريفة، كما ضِمْن علم متعدد العناصر من نقد وتفسير للأدباء، الكلاسيكيين بالدرجة الأولى، من بين ممثليها في المرحلة اللاحقة، من الملائم أن نذكر النابوليتاني غيامباتيستافيكو (1668 ـ 1744)، نظراً لأهمية نتاجه في نشر العلوم التاريخية والمعرفية بعامة، وبخاصة الفيلولوجيا باعتبارها مذهباً جماعياً يوحد ما بين الرواية والنحو والشعر، في بداية القرن التاسع عشر، وبتأثير ألماني، حددت ـ

بالمنافسة مع *الألسنية* ـ باعتبارها علماً عاماً للغات والأدب (معنى محفوظ بالإنكليزية مثلاً). ويواقع تجزئة مادتها، انفجرت الفيلولوجيا لتتحول إلى عدد من الممارسات المستقلة. وحده، التوصل إلى إقامة النص الصحيح، الذي يتطلب عملاً تعبر عنه تحديداً لفظة écdotique، بقي وقفاً على مجالها.

وكما أشار إلى ذلك ب. زيمتور في مقالته في «*الأنسيكلوبيديا اينيفرسالي*» من الصعب، إذا أخذنا بعين الاعتبار ما أقحم في دلالة هذه اللفظة عبر التاريخ، أن نعطي مفهوماً دقيقاً وحاسماً للفيلولوجي. وبسبب تعدد الحوادث الفكرية الأكاديمية، والتاريخية، التي نزلت بالفيلولوجيا، ومجال تطبيقها، فإنه لم يظهر أي أثر لمفهوم لها ثابت أو مترابط منطقياً. القيم التي أبرزها الموروث الإخباري خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أي تلك اللحظة، التي أخذت تتم فيها عملية تمييز واضحة، بين ما يرجع إلى دراسة اللغة وما يرجع إلى الأدب كتعبير، سوف نتصدى لها هنا. في الممارسة العملية، عملية رسم الحدود هذه، ترجع الفيلولوجيا إلى أنها شرح للنصوص، ونشر الكتابات الأدبية أولاً وقبل كل شيء.

من وجهة النظر هذه، تمتاز الفيلولوجيا أساساً بكونها تفسيرية، وذرائعية، بفعل نشاطها المتسائل، وأيضاً بفعل تحويلها إلى وضعية النموذج المثالي، القدوة المفترضة، القاعدة والقانون، لآثار من الموروث المكتوب. وهكذا فإنها تقيم علاقة مكونة للعمل المكتوب وآثاره، تدرس مضمون الوثائق كما عبارتها، وطرق انتقالها. وبخلاف الألسنية (التي تنماز عنها بالتركيز على الحامل التاريخي والثقافي ـ الاجتماعي لتحاليلها) ليست اللغة هي التي تشكل موضوعها الخاص ـ فهي أميل إلى أن تحيط بهذه الأخيرة ـ وإنما النصوص. وبقدر، ما يحمل كل نص، على الأقل إذا كان قديماً، علامة استفهام مرتبطة بهويته، فإن الفيلولوجيا تبدو غير منفصلة عن التساؤل عن مفهوم النص بالذات، وبالتالي عن نشره.

وإذا كان ميدان تطبيقها لا يختلط مع النتاج الأدبي، فبين الأدب والفيلولوجيا حيز وثيق الصلة، منذ انطلاقة التقليد النصي. الحاجة إلى تحديد الهوية، شرح وتبيان قيمة الآثار الأدبية، تسهيل الوصول إليها بفضل تقنيات المعرفة البشرية، أمور ظهرت في الواقع، ضمن نفس الاندفاعة، التي شهدت الإبداع الشفهي يتكرس بشكل ملموس في القرن السادس ق.م. مع ملاحم هوميروس. لم يتوقف المفهوم الناجم عن هذا عن الارتباط مع رؤى، بقيت دراسة المعرفة فيها متلازمة مع ثقافة كتبية أو مخطوطة. حتى وإن اتجهت التقاليد الفيلولوجية، وبسرعة، إلى مختارات علمية مستقلة

بأنماطها، وتحولها إلى نتاج مكثف بذاته، فإننا نلاحظ مصادفة واضحة، بين ظهور الانتشار المكتوب للأدب وللشعر، وانتشار هذه الممارسة.

وبعيداً عن افتراض، أو تقديم رباط خالق ـ والحديث عن الجمالية ـ لموضوعها، أو حتى نظري، في محاولتنا لتحديد ما يشكل نصاً مكتوباً في ثقافة معينة، وإبراز مجموعة من الأشكال الأدبية، تمتاز الفيلولوجيا بتفضيلها لمعايير الحقيقة الدامغة. في صميم النقد الشكلاني التي أمنت منهجه ـ إقامة التسلسلات بواسطة الـ *stemma* أو «شجرة النسب» للروايات، أو الأجيال المتعاقبة لأثر أدبي، البحث عن حالة «أصلية»، أو الوصول إلى «الأفضل» عن طريق مقارنة الروايات المختلفة ـ إنها تظهر ميلاً قوياً للتوجه نحو «الوقائع». بالنسبة لها، يمثل النص معطى لدراسة موضوعية للحقائق العقلية أو اللغوية التي تعبر عنها كل حالة من حالاته، تغلب عليها، تاريخياً وعملياً الإيديولوجية الوضعية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وإخبارية العصور القديمة، تندرج الفيلولوجيا في بعض مظاهر الأبحاث الحديثة حول الوراثة النصية، وأيضاً حول تاريخ الكتاب، مروراً بالنشر في العصر الوسيط، في استمرارية لفكرة واقعية وصفائية.

تهتم باستمرار بالانحرافات الناجمة عن تشتت النسخ وإعادة إنتاجها، تبدو كما لو أنها محاولة للسيطرة على القلق الذي يثيره كل تذبذب بالعلامات التي ترسي سلطة النص. ينصب جهدها على الحد من التعقيدات والحوادث الناجمة عن ولادة، وتوزيع، وتلقي أثر أدبي، وصولاً إلى الوحيد والحقيقي، صنع كائن فرد و«موثوق» قادر على السيطرة على حركية عروضاته، وذلك بإرجاع القسم الذي يصعب الإمساك به، الهارب أو غير المؤكد، من تقليد ما، إلى مبدأ الإبعاد أو الخطأ بالنسبة إلى مرجعيته الموهومة. تهتم الفيلولوجيا إذن بمطابقة النص مع نموذج محافظ على المعنى في مختلف أشكاله، لا تشكل الاختلافات فيه سوى أمور يشار إليها في الهامش ـ في أسفل الصفحات، ملاحظات. إنها لا تقبل إلا بصعوبة، لاإنقاصية لمبدأ مؤسس، لنية دقيقة للمبدع ولسلطته الواعية. وهذا لنقول كم تبدو حريصة على كل ما هو «في أدنى» عملية الابداع، ويساهم في النقل غير الحرفي للنتاج للأثر، ويشكل كارثة عليه، على مفهوم دينامي لهذا الأخير، صدف، مقترنة على سبيل المثال بأحداث مادية لعملية انتشاره (لنفكر من بين ألف حالة بالنجاح الشهير لكتاب «*الأفكار*» لباسكال)، مصادفات الرواج، غاية في الأهمية، قبل ظهور وسائل الترويج، والصيانة الفعالة، وتكريس الفكرة الحديثة للملكية الفكرية، ولكن، وبخاصة اللهم إذا استثنينا، الاهتمام

الذي أولاه الجيل الأخير من كبار الفيلولوجيين الألمان مثل اي. أورباخ، ور. كيرتيس، ول. سبيتزر لهذه المسألة، غالباً ما تتجاهل ظروف تلقيها، وهذا ما يشكل القسم الذي يصعب التقاطه، وبخاصة المتعة الفنية، لذة النص.

إزاء المسيرة المتواصلة للكتابة (والتي لا تزال التقنيات المعلوماتية اليوم بعيدة عن الإجهاز عليها!) تبدو الفيلولوجيا، محاولة للإمساك عن بعد بالماضي البشري، وشكلاً خاصاً من منتجاته الثقافية. ولبلوغ هذا، تسير دائماً في اتجاه الحالة التامة لموضوع لا تعرف عنه سوى تحولاته. قوية الشعور، بأن البعد الزمني، يولد ابتعاداً للنص، بل وحتى قطعاً، عن أصله، تضفي الفيلولوجيا على الآثار الأدبية الفكرة المقلقة عن نقص أو تحوير. وهي تغتذي من الانطباع بالتلف، الذي يولده مرور القرون، فيما هي تسعى نحو تحقيق قضية سليمة، تحمل معلومات موثقة، لا تشوبها شائبة.

تاريخية جوهرياً، بقدر ما تجد شروحاتها في البعد الزمني الذي يميز موضوعها - تتغذى على كل حال من روابط معقدة مع الأدب الحديث، و«بشكل أقوى» مع الأدب المعاصر - سوسيولوجية منذ أن اندرج في أفقها، الإحساس بالثقافات الذي يجتازه النص، ترجع الفيلولوجيا أيضاً إلى مسلّمة أنطولوجية: ترى فيها الماضي كماضٍ حقيقة بحد ذاته.

Engels J., «Philologie romane - linguistique - études littéraires», *Neophilologus*, t. 37, 1953, p.14-24. -Hummel P., *Histoire de l'histoire de la philologie: étude d'un genre épistémologique et bibliographique*, Genève, Droz, 2000. -Zumthor P., «Philologie», Encyclopaedia universalis, Paris, vol. 14, 1985, p. 459-461. -Coll.: *Romance Philology*, 1991, vol. 45, 1. -*Speculum, 1990, vol. 65, 1, «The New Philology»*.

برنار سركنغليني، أوليفييه كوليت

راجع: المؤلف؛ الصدقية؛ النشر؛ التبحر، النقد التكويني؛ الهيرمينوطيقيا؛ التأويل، التاريخ الأدبي؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الألسنية؛ المخطوط؛ النتاج الأدبي؛ النص؛ الرواية المختلفة.

بلجيكا — BELGIQUE

بلد ثلاثي اللغة (الفرنسية، الهولندية والألمانية) فيه ما ينقص قليلاً عن 4,5 ملايين من الناطقين باللغة الفرنسية. بلجيكا بلد مستقل منذ سنة 1830. لا يمكننا فصل القضايا الأدبية فيها عن التطور الاجتماعي، اللغوي والاقتصادي. بحكم ضيق السوق الوطني وقيام أدب يعاني ضعفاً في مؤسساته واجه الكتاب الفرنكوفيون في بلجيكا خيارين: التماهي مع القطب الثقافي الباريسي أو إشهار غيرية راسية في تاريخ

خاص، تعبر هذه الأخيرة عن نفسها، بعلاقة مع اللغة، والموروث التاريخي الذي غالباً ما ينأى عن النموذج السداسي. يتقاسم الأدباء والنقاد هذه الحيرة، ذلك أنهم يتحدثون تارة عن أدب بلجيكي مكتوب باللغة الفرنسية، وتارة عن الأدب الفرنسي في بلجيكا.

منذ بدايات العصر الوسيط انتجت المقاطعات التي ستشكل بلجيكا فيما بعد، كما الأسر الكبيرة والمدن، تراثاً أدبياً هاماً: وقائع وأخبار (كومين، فرواسار) تصوف (روسبروك) أنسية (ايراسم) فكر تنويري (برنس دي ليني). أدى قيام الدولة البلجيكية في العام 1830 إلى ظهور عدد من المؤسسات (جوائز، مساعدات مالية) هدفها رعاية موروث قرون عدة من الإبداع الفني وترجمة هذا الاستقلال السياسي في المجال الأدبي. أفادت الآداب من هذا الأمر وبخاصة الأدب الدرامي. ومع ذلك فإن انطلاقة الحياة الأدبية لم تتخذ منحى غنياً بالدلالة إلا في ثمانينيات القرن التاسع عشر حيث أفادت من موروث هذه المؤسسات محدثة قطعاً مع الايديولوجيا الوطنية.

التيارات التي ظهرت في بلجيكا تشبه نظيرتها التي توالت في فرنسا. الرومانطيقية (اندريه ڤان هاسيلت)، الواقعية (اميل ليكليرك)، الطبيعية (كاميل ليمونييه)، الرمزية (موريس ميترلنك)، السريالية (پول نوجيه) إضافة إلى آخرين، مما يكشف مدى سهولة اختراق الحدود السياسية القائمة بين البلدين. ومع ذلك، وإذا كانت التسمية بقيت هي هي، فإن طبيعة هذه الحركات، وجهة سير ممثليها ورهاناتهم الكتابية قد تختلف بشكل عميق من على جانبي الحدود. نتاج شارك دو كوستر «*أسطورة ايلانسبيجل...*» (1867) التي تتراوح ما بين الملحمة والرواية التاريخية لا نجد ما يوازيها في المجال الأدبي الفرنسي. الأدباء الرمزيون أو السرياليون البلجيكيون الوثيقو الصلة بنظرائهم الفرنسيين، يتمايزون عنهم، سواء لجهة الأنواع التي مارسوها أو لجهة التزاماتهم التنظيرية والسياسية. في المقابل، حظيت بعض التيارات المخصوصة باهتمام الأدباء المحليين. هذه هي حال الواقعية السحرية العزيزة على قلب ادمون پيكار وفرانز هيلينيز، كما أن أنواعاً هامشية عرفت نجاحاً منقطع النظير في الأدب البلجيكي: تانتان وميجريه، الرواية البوليسية (سيمينون، ستيمان)، الاستيهامي (جان ري) والقصة المصورة. أفاد الأدباء كثيراً من مخزون الصور الثقافية المنبثق من تراث الرسم الفلامندي وخاصة في نهاية القرن التاسع عشر.

جهاز الدولة البلجيكية الضعيف والمخترق من قبل تيارات تفتقد الانسجام غالباً

ما بدا مستسلماً إلى «لاتاريخيته» (كواغهيبور). قاطعاً مع التحريات الجزئية للتاريخ الأدبي، كان أول ما قام به التأريخ الحديث إعادة تقويم التراث مسلطاً الضوء على المجموعات المغمورة أو المهملة سابقاً كالسريالية أو الأدباء الأكثر معاصرة. تم استخلاص ثلاثة اهتمامات جديدة. ضمن رؤية شاملة للأدب البلجيكي رأت «مدرسة لوڤان» أن الأدب البلجيكي أدب ذو نظم متعددة خاصة تتقاطع فيه مجموعتان لغويتان. وتيار سوسيولوجي يركز على تظهير البيئات السياسية والثقافية في الحقل البلجيكي (أرون). في المقابل، فإن تاريخ اللغة الفرنسية في البلد يظهر أيضاً تأثيرات الإحساس بالدونية المعبر عنه بطريقة أو بأخرى أو المعوض عنه (كلينكنبرغ). حاولت هذه النماذج الثلاثة من التحليل تجاوز المعركة الدائرة التي تشغل بال الأدباء ـ التي غالباً ما تتخذ شكل ورطة: إما الانخراط في الحقل الأدبي الفرنسي وإما استراتيجية الانتماء المحلي ـ لإرساء العلاقة بين المركز والمحيط بطريقة موضوعية. تظهر عملية التأريخ مدى فائدة معرفة تاريخ محلي مازال الأدباء يرونه مشكلاً لأنه في الواقع أنتج «فضاء من الامكانات» شديد الاختلاف عن فضاء باريس.

Aron P., *Les écrivains belges et le socialisme, 1880-1913*, Bruxelles, Labor [1986], 1997. - klinkenberg J. - M., «La production littéraire en Belgique francophone, Esquisse d'une sociologie historique», *Littérature*, 44, déc. 1981, p. 33-50. - Quaghebeur M., *Alphabet des Lettres belges, Bruxelles, Labor [1982], 1998; Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990. - Coll.: *Textyles*, revue des lettres belges de langue française (depuis 1985).

بول أَرون

راجع: الاستقلالية؛ المركز والمحيط؛ السريالية؛ الرمزية.

البنيوية STRUCTURALISME

منبثقة من تلاقي عدة تيارات ـ الشكلانية الروسية وشكلانية براغ، الأنتروبولوجيا والألسنية البنيوية ـ التي كان مصدرها بشكل أو بآخر أعمال فرديناند دي سوسير، تشكل البنيوية مسيرة علمية، متمفصلة مع نظرية في العلامة والدلالة ومنهج في التحليل تبادلي/ استبدالي، مسيرة تدرس منظومات العلاقات الثابتة ـ نسبياً ـ (البنى). عندما تتخذ الأدب موضوعاً لها، لا تولي اهتماماً لتنوع المؤلفات الأدبية الفعلية بقدر ما تهتم ببنى الفكرة، بالبنى السردية والمكونة للأدبية (بمعنى، ولكي نستعيد ألفاظ رومان جاكوبسن «ما يجعل من نتاج معين نتاجاً أدبياً».

ما بين 1910 و1920 نشر الشكلانيون (رومان جاكوبسن، يوري تينيانوف،

بوريس اكهينبوم، فكتور شكلوفسكي، إلخ) نشر هؤلاء في رد على الرمزية نظرية في «الأدبية» تقوم على الإدراكية الحسية للشكل. رأوا أن النتاج المهدد دائماً بالروتين والابتذال، يستمد أدبيته من قدرته على خلق المفاجأة، وبعث النضارة في الإدراك الجمالي، وإحلال سماته الشكلية في المرتبة الأولى. وهكذا فإن التطور الأدبي ليس مجرد تتابع للمؤلفات والمدارس بقدر ما هو إبداع ذاتي مستمر للأشكال الجديدة.

يأتي الاهتمام بأولوية الأشكال، ذلك لأنها منظوراً إليها في السلسلة (أو المنظومة) الأدبية، هي التي تكشف الفرادة، وليس المضامين. وهكذا تثمن الشكلانية الدراسة الملازمة للمادة الأولية الأدبية، معتبرة أن الأدب هو ذو طبيعة لغوية أولاً وقبل كل شيء، لذلك فهي تنهل بشكل أساسي من مصادر الألسنية البنيوية التي أخذت تتكون يومذاك. صارم التزامنية أول الأمر، مكتفياً بدراسة النتاج في السياق المعاصر للوسائل الأدبية الجديدة أو المطروقة، ضم المنهج الشكلي فيما بعد، وبتأثير من تينيانوف الألسنية التعاقبية وانطلاقاً منها حاول إدراج الفئة الأدبية في الفئة التاريخية.

وريثة الحركة الروسية، ركزت البنيوية التي دعا إليها أعضاء «حلقة براغ» (رومان جاكوبسن ثم جان ميكاروفسكي، ڤيليم ماتيسيوس، إلخ)، ما بين 1926 و1939، على وجه الخصوص، ركزت على المظهر الدينامي للبنية، متعارضة بهذا مع الخاصية السكونية لبعض الشكلانيين: أشار ميكاروفسكي إلى أننا «يجب أن نعترف بأن دراسة علمية للأدب تتطلب بالضرورة أن نأخذ بعين الاعتبار الوسط الاجتماعي الذي أبصر النتاج الأدبي فيه النور، والعامل بحسب علاقته به. النتاج الأدبي هو حدث تاريخي» (الترجمة الفرنسية في *«شانج»* ص 3 ص55). هذه البنيوية الدينامية المتجهة قبل كل شيء إلى الصوتمية سوف تتراجع بتأثير من قراءة دي سوسير، وفي مجال الدراسات الأتنوغرافية لكلود ليڤي ـ شتراوس.

زميل لجاكوبسن في نيويورك خلال الحرب العالمية الثانية، تدرب ليڤي شتراوس على الألسنية البنيوية، وسرعان ما طبق مبادئها على مذهبه الخاص. مأخوذاً بما قدمته الصوتمية البنيوية (النمط الثنائي بخاصة)، وأبعد من الألسنية العامة، استعاد في أبحاثه على التشابه (*«البنى الأساسية للتشابه»*، 1949) التفكير في العلامة وبخاصة الثنائيات السوسيرية المؤسسة: الدال، المدلول، اللغة/ الكلام، التركيب التعبيري/ الجذور، التزامن/ التعاقب، إضافة إلى نظرية القيمة والمفهوم المفتاح للمنظومة. يرى ليڤي شتراوس أن «تعابير المشابهة هي مكونات دلالية... ولا تكتسب هذه الدلالة إلا بشرط انتظامها في منظومات» (ك. ليڤي ـ شتراوس، *«الأنتروبولوجيا البنيوية»* باريس، بلون، 1958، ص 40 ـ 41). والواقع أنه يرى،

أن الدلالات لا تكمن في تعابير العلاقة بقدر ما تكمن في العلاقة نفسها، أي في البنية، وأن التصرفات الفردية ليست هي المهمة، وإنما المهم هو القواعد اللاواعية للسلوك: وهكذا يتم ببراعة إقصاء الموضوع خارج دائرة المعرفة، حجر الزاوية مما سمي «الإيديولوجية البنيوية».

من خلال ليڤي ـ شتراوس، جاكوبسن وهيجليمسليڤ اكتسحت الأفكار الشكلانية والبنيوية شيئاً فشيئاً ميدان الدراسات الأدبية. في فرنسا، كان ألجيردا ـ جوليان غريماس، تزڤتان تودورڤ، رولان بارت، جيرار جينيت، كلود بريمون وجان كوهين، من بين أوائل المهتمين بذلك لأسباب شتى وبطرق مختلفة. رغم اختلاف توجهاتهم، كان يجمعهم الولاء لغالبية المقولات السوسيرية: فعلى سبيل المثال، رأوا جميعاً الابتعاد عن الكلام الأدبي (المؤلفات) بهدف التوصل إلى اللغة ـ للشيفرة ـ التي تحويها. لبلوغ هذا، لجأوا إلى مبادىء التشكل، والملاءمة الدلالية والتعددية (أو تعدد المعاني). طمحوا إلى إرساء علامية الدلالة الإضافية، خاصة إذا فهمنا أن الوظيفة الشعرية، بالمعنى الجاكوبسوني تركز على هذا المظهر: تعلقوا بالتالي بالدال والمدلول (الذي يوصل فيما يوصل إليه إلى الإيديولوجيا). أهم المشاغل في ستينيات القرن الماضي، عندما كانت هذه الحركة في ذروة إنجازاتها، هي التحليل البنيوي للحكايا (راجع التسليمة الإسمية لمجلة *«كومينيكاسيون/ اتصالات»*، 1966، رقم 8) ودراسة آلية عمل اللغة الشعرية (*«بنى اللغة الشعرية»*، ج. كوهين. باريس. فلاماريون 1966). بعد ذلك تراجعت البنيوية بمعناها الدقيق، ولكنها طبعت بطابعها التعليم الأدبي للجيل اللاحق، واحتلت مواقع كاملة في الجامعة. من جهة أخرى، هناك العديد من الباحثين البنيويين ما زالوا يتمتعون بالفاعلية (جينيت، ريفاتير...).

في محاولتهم وصف منظومات الدلالة التي تقدمها الآثار الأدبية، على أنها تحققات مخصوصة «للغة ما» في لحظة تزامنية، ربط البنيويون الفرنسيون عملهم بقيدين سرعان ما ظهر ثقلهما منذ نهاية الستينيات. هناك أولاً مسألة التزامنية التي سدت في وجههم الوصول إلى تنظير التطور الأدبي وآلية عمل منظومة الموروث، في هذه المسألة، كان عليهم الرجوع إلى مفاهيم تينيانوڤ الأكثر مرونة، وبعدها إلى بنيويي براغ. ثم عملية تبني نمط من الألسنية، الذي من حيث المبدأ، لا يدعي تجاوز حدود الجملة، مما أضفى على مفهومهم للنص نموذجاً آخر من السكونية، وذلك بفصله عن ظرف الخطاب والظاهرة التلفظية، وفي هذا المجال، ساهمت «أعمال اميل بنڤينيست إلى إعادة دمج الفاعل المتكلم/ الكاتب في التجربة الأدبية، مفسحة في المجال أمام تناول النتاج الأدبي لا كمنتج فقط وإنما كإنتاج أيضاً. أثمرت هذه

الانفتاحات وبشكل خاص على يد باحثي الجيل الثاني، (البراغماتية ونظرية التلفظ على سبيل المثال) الذين قال بعضهم عن نفسه إنه ينتمي إلى ما بعد البنيوية.

نجمت صعوبة أخرى واجهت المسيرة البنيوية من فرضيتها العلامية الأساسية: لقد حددت الأدب على أنه منظومة منسجمة من العلامات، والواقع، أنه من المستحيل أن نقيم تاريخياً تحديداً للأدبية يمكن تطبيقه على ما اعترف به التاريخ على أنه أدبي، إذ ليس هناك أدبية وحيدة وإنما هناك أدبيات، متغيرة في التاريخ، وبوسائلها اللغوية، حاول جينيت التنظير لها (*«خيال وأقوال»* 1991). رأى التاريخ، كما علم الاجتماع، أن الأدب مؤسسة الممارسات المتميزة بوظائفها الاجتماعية الخاصة التي تتجاوز مجرد دلالة «النصوص». تساءلا، فيما تساءلا عنه، عن هذا غير المفكر به في العلامية الأدبية، تشكيل عدد من مجموعات الخطاب في «نصوص أدبية»، وعن تأثير إزاحة السياق فما يؤدي إلى عدم رؤية معنى بدون وضعية أو ظرف. وهكذا، وإذا كانت فكرة البنية مستمرة وفاعلة، فإن منهجيتها (التي يشير إليها المقطع «isme» في اللفظة الفرنسية) تبدو متعارضة مع طاقاتها التحليلية.

Culler J., *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975. -Dion R., *Le structuralisme littéraire en France*, Candiac (Québec), Balzac, 1993. - Dosse F. *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 1991 (t.1) et 1992 (t.2). -Pavel T., *Le mirage linguistique*, Paris, Minuit, 1988. -Todorov T., *Qu'est-ce-que le structuralisme?*, *Poétique*, Paris, le Seuil, 1968.

روبير ديون

راجع: الشكلانيون؛ الألسنية؛ الأدبية؛ النقد الجديد؛ العلامة؛ المنظومة.

بورتريه PORTRAIT

(الصورة، الرسم، فن أدبي من فنون القرن السابع عشر)

يمكن «للبورتريه» الأدبية أن تكون وصفاً مادياً لشخص ما (صورة تقريبية) أو تصويره أخلاقياً ونفسياً (وصف الأخلاق والعادات). ارتدت أحياناً الشكل الثابت، بل وحتى شكلت نوعاً أدبياً مخصوصاً، كما ظهرت أحياناً على شاكلة جزء مستقل من نص، يمكن فصله، ويقدم وصفاً مادياً و/أو معنوياً لشخص ما، غالباً ما يكون على قيد الحياة، من هنا اقترابها من نموذج وصفي خاص.

ينحدر فن البورتريه الأدبي من أبحاث الخطابة التي ظهرت في العصور القديمة. وضع منظرو الخطابة القضائية، ثم تبعهم في ذلك المختصون بالمديح المهيب، مخططات دقيقة تصوغ قواعد لوصف الكائنات الحية. غالباً ما اكتسبت البورتريه عند

مؤرخي أخلاقيي العصور القديمة قيمة تعليلية وبرهانية مثلما فعل تيسيديد (القرن الخامس ق.م) في تصويره لفضائل تيميستوكل، بهدف إقناع اليونانيين، أنهم مدينون له، بانتصارهم على الفرس. جعل المؤرخون من هذا النوع، مكاناً لعرض الدوافع النفسية للشخصيات التي يؤرخون لها، في محاولة لفهم أفعالهم من خلال شخصياتهم. قدم لنا بليتارك (القرن الأول) في كتابه *«حياة متوازية»* مجموعة من مشاهير الرجال، الذين تركوا آثاراً ضخمة على الأجيال اللاحقة. عرض، لوسيان دي ساموسات (القرن الثاني) في حواره *«الصور أو البورتريهات»* أول بورتريه اجتماعية، كما قدم في *«دفاع عن الصور»* أول تفكير نقدي يتناول البورتريه (بلانتيه). فيما يتعلق بالأخلاقيين، من مثل تيوفراست (القرن الرابع ق.م.)، أو سيدوان أبولينير (القرن الخامس)، فقد مارسا تأثيراً واسعاً على الفنون الشعرية الوسيطة، حيث هدف الوصف أيضاً، إما إلى إثارة الإعجاب، أو بعث النفور (فارال).

بالنسبة لمنظري العصر الوسيط، غالباً ما اتبع وصف الشخص نظاماً ينسجم مع النماذج التي تصور خلق الإنسان في الكتاب المقدس (الرأس، الجذع، الأرجل، الثياب)، تكاد تغيب عنه الملامح الفردية، ولكن العبارات، وإن مقولبة ومفتقرة للأصالة، تشجع إثارة وإعادة بناء أشياء، أحياناً، قد تكون معقدة بدلالاتها. انتشر الميل إلى الفردية، بدءاً من القرن الثاني عشر، حيث ظهرت البورتريه الفردية في الرسم، انفتح الشعر الغنائي للتعبير عن العواطف، والأدب على البورتريه المشخصة. في القرن السادس عشر، قدم فن الشعارات وصفاً مفصلاً (للمدح أو للقدح) لشخص أو شيء. كما شهدنا أيضاً ظهور المثل الأكمل للبورتريه الأدبية الذاتية، بورتريه مونتيني، الذي زعم في *«الأبحاث»* أنه يقدمها بصدقية تامة. استقبل موروث بيانيي، ومؤرخي، وأخلاقيي العصور القديمة بحفاوة من قبل المؤرخين الأنسيين، ومذكراتيي وبورتريي القرن السابع عشر، بمن فيهم المؤرخين ـ البورتريين من أمثال سترادا، دي تو، وميزيريه.

بعد الروايات المرموزة لجورج ومادلين دي سكيديري، وبخاصة ما بين 1656 و1660، أطلقت مدموزيل دي مون بونسييه نموذجاً قوامه إقدام الأديب على كتابة البورتريه التي تتناول شخصه أو أصدقاءه. غدت هذه الطريقة مصدراً للعديد من المؤلفات، صدر عنها كتاب *«مجموعة البورتريهات والمدائح»*. باختصار يسمح هذا الشغف للاجتماعيين بجعل البورتريه نوعاً أدبياً مستقلاً. وهكذا قدموا له شعرية، وبياناً، استعاده المذكراتيون لحسابهم. قدم كل من ريتز، ولاروشفوكو، ولابريير،

وسان سيمون، أوصافاً أكثر دقة، وأكثر واقعية، من تلك التي في البورتريهات الاجتماعية. رغم بعض التساؤلات، تمت ممارسة فن البورتريه بحيوية طوال القرن الثامن عشر، ولكنه خسر استقلاليته ثانية، وتم إلحاقه من جديد بالتصوير الأخلاقي.

في القرن التالي، احتلت البورتريه منزلة مميزة في الروايات السوداء، الواقعية والتاريخية. كما ظهرت بوفرة في نوع المذكرات. من جهة ثانية صمدت كنوع مستقل (روجتها الأهاجي والبورتريهات الثورية)، بل وعرفت شيئاً من الحيوية، في الوقت الذي تلازمت فيه مع انتشار علم الفراسة (الذي اعتمد عليه بلزاك)، والصحافة، وتقنيات الإنتاج، والبورتريهات المرسومة والتصوير. في النقد، أبرز سانت بيڤ، البورتريه الأدبية، بورتريه كاتب من خلال نتاجه، والتي اكتمل نموذجها في نهاية القرن، وتطور في الرواية النفسية (بروست، مورياك). في القرن العشرين، أمكن للبورتريه أن تندرج في حركة النص (الرواية الجديدة)، أو في المدخر المعجمي الاصطلاحي، أو تشهد انتقاص خصائصها (بيكيت) وتحت ضغط النجومية، فتحتها وسائل الإعلام أمام أعداد كبيرة.

بحكم طبيعتها، تشكل البورتريه مكاناً يقال فيه الإنساني، وبالتالي فهي تكشف «رؤية الإنسان» لدى كاتب أو عصر، قدرتهما على تبيان فردية الكائنات، أو تبيان ما يميزها، النموذج، النفسية، الاجتماع. تنتمي البورتريه دائماً إلى النوع البرهاني. ومن هنا تدخل البورتريه في منافسة، مع أنواع تصويرية أخرى، وبخاصة البورتريه المرسومة (مرثية رونسار لجانيه، كما قصيدة تيوفيل دي ڤيو، حيث يطيب لبورتريه سكارون الذاتية أن تفيد ببراعة من الرسم، وتكشف عن مشاركة).

تتوقف الدراسة الشكلية للبورتريه، وإلى حد كبير، على الأعمال النقدية التي تتناول الوصف وعلاقاته بالسرد. هناك مقاربات حديثة، تركز على أهمية معايير من مثل السكونية، التعددية المنفعية، وجود مكونات غير وصفية، وإشارات مميزة، كشف حساب بالمعلومات: كل تجاوز يقدم معلومات تزيد عن التسمية، يمكن اعتباره، بهذا المعنى بورتريه (كار). وأخيراً فإن البورتريه، كما الوصف ـ بل وأكثر منه ـ مصبوغة دائماً بحكم: قد تلتقي مع المدح أو الذم. إنها تقدم تأثيراً خطابياً لا مفر منه ـ أن نصنع بورتريه هذا يعني أننا نختار كائناً ـ في ممارسة محكمة البناء.

Plantié J., *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Champion, 1994.

جان ليبيل

راجع: المقطوعة الوصفية؛ الوصف؛ الابيديكتيكي؛ الكتّاب أخلاقيون؛ الرسم؛ الشخصية.

البوهيمي (المتشرد، الغجري) BOHÈME

ظهرت كلمة بوهيمي أول الأمر لتعني سكان بوهيميا، ثم لتدل على قبائل الغجر الرحل الذين يظن أن أصلهم من هناك، وعلى سبيل التوسع للدلالة على الجماعات المتشردة التي تعيش من مصنوعاتها اليدوية والتسول. وبشيء من المماثلة المتساهلة، الحياة الشبيهة بحياة البوهيميين ـ التي تمتاز بالترحل وإن حرة، وبالفقر وإن سامية ـ فإن كلمة «بوهيمي» ومنذ القرن التاسع عشر، تعني، الطلاب والفنانين والأدباء والمثقفين الفقراء، المبتدئين وغير المعروفين. وعلى سبيل الكناية تعني أيضاً طريقة حياتهم. تشكل البوهيمية إحدى مكونات أسطورة Mythe الفنان وصورته، وكذلك هو الحال فيما سمي «الفن للفن».

منبثقة من التقليد الطويل لهامشية الشاعر «الساخط» المرسوم كاريكاتورياً في كتاب هوراس «فن الشعر» إلى «الشاعر الرث» أو «الهائم على وجهه» فيما بعد، اتخذت صورة الشاعر البوهيمي كل دلالاتها ما بين 1830 و1840، عندما فرضت الرومانطيقية نفسها. وبعيداً عن أن تكتفي بكبار «سحرتها»، جذبت هذه الحركة طامحين إلى الكتابة فاضت بإعدادهم المدارس الثانوية المحدثة وقذفتهم وسط مجتمع غير قادر على استيعابهم. تشكلت مجموعات عديدة متمايزة. «الندوة الصغرى» (دعيت هكذا تمييزاً لها عن «الكبرى» ندوة نودييه وهيغو. .» «شبيبة فرنسا» (1830 ـ 1833) التي ضمت رسامين مثل بوشاردي، ونحاتين مثل ديسنيير، وأدباء مثل فيلوتيه التي نادت برفعة الفن فوق الحياة العامة والسياسية. جماعة ردب (الردب، الطريق غير النافذ م.م) دوييني أو «البوهيمية الراقية» (نيرڤال، غوتييه، غاڤارني، هوسيه، روجييه) حملت الراية في أواسط ثلاثينيات القرن الماضي. نادت بالغرابة، والفانتازيا والقصف، ومقتت البرجوازية، ماديتها، تفاهتها وقلة ذوقها، هاجموها باسم «الجمال» وايديولوجية «الاعتدال». تلتها حركة «بوهيمية» أخرى رسم صورتها هنري ميرجير في *«مشاهد من الحياة البوهيمية»* (ظهر مجزءاً سنة 1851): مكانها في الحي اللاتيني، حياة عابرة بائسة غالباً، وإذا كانت لا تزال تعطي الأولوية للفن، فإنها تبدو أكثر احتراماً للطوباويات السياسية الجديدة. يقدم لنا «البوهيميون» صفات متناقضة: يمجد بيرانجيه بوهيمياً يغمره الأسى، نراه عند بلزاك *«أمير بوهيمي»* (1844) وسط مدينة لا اعتبار فيها إلا لعلاقات السلطة والمال. أما عند صاند *«الألدينية الأخيرة»*

(1838) فهو أقل شاعرية مما هو عند نيرڤال *«البوهيمية المستهترة»* (1855) ولكنه أقل تدبراً، وأقل وقاحة مما هو عند ميرجيه. سجل لنا هذا بروز ظواهر اجتماعية مرتبطة بالبوهيمية: إطالة أمد الدراسة، كفاح الفنانين الشبان من أجل تأمين لقمة العيش، الجري المحموم لحصول الصحافي على عقد، المعركة للحصول على عمل يتوقف أجره على عدد كلماته.

في النصف الثاني من القرن أطاح كل من بودلير *«نصائح إلى أديب شاب»* وكوربيير *«بوهيمي أنيق»* ورامبو *«بوهيميتي»* بالمعاني المشتركة للبوهيمية. ومع ذلك فقد تأبدت وأخذت تتجدد من طليعة إلى أخرى: في «مرحلة الزهو» مرحلة مقاهي ـ المغنى في مونمارتر ومونبارناس التي لم تخل من صبغة سياحية، ثم ظهرت البوهيمية السريالية (شارع غرينيل) وبوهيمية وجودية (سان ـ جيرمين ـ دي بريه). في الولايات المتحدة، وبعد الحرب مباشرة أطلقت «البوهيماتية» على نمط حياة كتَّاب *«جيل الإيقاع»* «Beat Generation».

البوهيمية هي قبل كل شيء عرض للأدب كما حددته الرومانطيقية بالاستناد إلى نماذج مستقاة من مسيرة حياة ڤيون وروسو. تسمو بظروف حياة الفنانين والأدباء الشباب: يتم تصوير حالتهم العارضة كمرحلة مخاض لنتاجهم المستقبلي، نقص الدعم وضعف العلاقات بمثابة الوحدة المقدرة الملازمة للموهبة الجديدة. برفضها للبورجوازية، وسماتها الخارجية هيئة وسلوكاً (الشَّعر، الثياب، اللغة، الحياة الغرامية) وقطعها مع السياسات المسيطرة، تندرج في حركة استقلالية الحقل الأدبي. ومهما يكن من أمر فإن الطابع المؤقت لهذه المجموعات يؤشر إلى أنها لا تغدو رسالة إلا لدى تلك الفئة التي فشلت في مهمة البحث عن النجاح. التعارض بين البوهيمية والبرجوازية، بين الصورة النموذجية المثالية للفنان والصورة الكاريكاتورية لِ م. برودوم (هـ. مونييه، *«مذكرات م. جوزيف برودوم (1857)، نموذج البرجوازي المدعي والمحدود، عملت على إذكائها الصحافة كما الأدباء أنفسهم. هذا التعارض أكثر التباساً مما يبدو: البوهيمي والبرجوازي قطبا نفس الرؤية للعالم (سييجل)؛* البوهيمية *شكل من أشكال القطع المسالم، نوع من الثورة المؤجلة دائماً للغد، ولهذا السبب تغض البرجوازية الطرف عنها.*

Brown M.R.m *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth Century France,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1985. -Goulemot J., Oster D., *Gens de lettres, écrivains et bohèmes: l'imaginaire littéraire, 1630-1900,* Paris, Minerve, 1992. -Seigel

J., *Paris Bohème: culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1900* [1986] trad. O. Guitard, Paris, Gallimard, 1991. -Steinmetz J.-L., «Quatre hantises (sur les lieux de la Bohème)», *Romantisme*, 1988, vol. 18, n°59, p.59-69.

بيار پوپوڤيك

راجع: الفن للفن؛ الإستقلالية؛ المقاهي الأدبية؛ الحقل الأدبي؛ الهامشية؛ الشاعر الملعون؛ الاجتماعية؛ الاستراتيجية الأدبية.

البيان MANIFESTE

مترجمة عن الإيطالية «*manifesto*» في القرن السادس عشر، دلت هذه الكلمة أول الأمر على تصريح مكتوب تبرر فيه شخصية ما أو جماعة سياسية أفعالها أو تعرض برنامجها. مع الأيام اتسع معنى الكلمة بحيث بات يحوي جميع الممارسات المعلنة بما في ذلك تلك الخاصة بالكتّاب. يشير معناها الحالي الذي سجل في النصف الأول من القرن العشرين («*بيان ربة الفن الفرنسية*» 1824، «*بيان ضد الأدب السهل*» 1833...) إلى التصريحات العامة للجماعات التي تعلن مواقف تعبر عن نظرة جديدة سواء في السياسة أو الأدب أو الفنون. وسواء قدم على هذا الأساس أم لا، وأياً يكن شكله ـ مقدمة، منشوراً، مقالاً، أو كتاباً ـ البيان خطاب يعبر عن برنامج ويخضع لأصول البرهنة المنظمة.

هذا التحديد المتسع للبيان يسمح بإلحاق عدد من النصوص بهذا النوع وإن لم يبد عليها أنها كذلك من حيث الظاهر، ولكنها تخضع لاستراتيجيات أدبية مدروسة. وهكذا فإن «الفن الشعري الفرنسي» لتوماس سيبييه (1548) و«*تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها*» لديبيليه (1549)، وكذلك «مقدمة» *الكتب الأربعة الأولى من «أناشيد»* رونسار (1550)، تشكل مقالات مشرقة تعبر عن قناعات شبان يمثلون جماعات (لابريغاد/ الفرقة) منخرطة في المناظرة الأدبية. المشاركون في «معركة القدماء والمحدثين» في القرن السابع عشر هم الآخرون نشروا طروحاتهم في بيانات عنونت قصائد بطولية، دفاع، فن شعري، فضائل، استطراد، رسائل شعرية، ملاحظات، رسائل، بحث، تخمينات. المقدمات والتنبيهات والأبحاث لدى كورناي أو موليير تندرج ضمن هذه المنهجيات. تنتقد مقدمة «*كرومويل*» لفكتور هيغو (1827) بعض عناصر المسرح الكلاسيكي، وتؤسس جمالية المسرح الرومانطيقي. هذا هو الحال أيضاً مع مقدمة تيوفيل غوتييه في «*مدموزيل دي موبين*» (1835) التي تبرز الرؤية المسيطرة للفن النافع.

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فرض البيان نفسه في الحياة الأدبية. نشر موريبا *«بيان الرمزية»* (1886)، وفي سنة 1897 أطلق سان جورج دي بوهيلييه *«بيان الطبيعية»*، ونشر مارينيتي سنة 1909 *«بيان المستقبلية»*، وسنة 1918 نشر تزارا *«بيان دادا»* وبريتون في سنة 1924 *«بيان السريالية»* وسنة 1948 نشر بورديا *«الرفض الشامل»* بيان التلقائيين الذي أرسى الحداثة الجذرية في كيبيك. ينبغي النظر إلى هذه الفورة من خلال المنافسة القوية التي كانت تسيطر على الحقل الأدبي يومذاك. عزز تعدد الجماعات والمذاهب دور المناهج، ويشكل البيان الشكل الأمثل لإعلان المواقف وتبنيها.

اتصفت البيانات في النصف الثاني من القرن العشرين بصفات مختلفة. باتت أقرب إلى شكل «البيانات المضادة» (ج. ديمير ول. مك ميراي 1986) مثل بيانات الـ OuLi Po (1973). تحلقت مجموعة حول مشروع أصيل ولكنها لم تكن تسعى إلى التمايز أو فرض نفسها بشكل سافر وحازم. قد تؤشر هذه الواقعة إلى نهاية البيان بالقدر الذي تراجعت فيه طبيعته التنازعية، ولكن يمكن أيضاً أن يكشف اتجاهاً جديداً للنوع أكثر تلاؤماً مع الخصائص الحالية للحقل الأدبي: بات أقل عنفاً، وأقل عقائدية وأكثر توافقية.

يتوجه الخطاب البياني إلى الأدباء كما إلى القراء. يقيم البيان علاقة غريبة مع المؤسسة الأدبية: فهو وإن كان غالباً ما يتعارض مع الممارسات المشرعنة من جهة، فهو من جهة ثانية يسعى إلى الاعتراف بكتّاب مبتدئين ويعبر عن رغبة في استبدال الجماعات المكرسة. عملت البيانات، المقترنة بالحركات الطليعية بشكل خاص، على نشر هذه الازدواجية المؤسّسة، وأحياناً بطريقة واعية (Manifestes Dada 1920).

يرجع الشكل البياني أيضاً إلى خطابية محددة. تعليمية تارة، احترابية تارة أخرى، يندرج البيان دائماً في استراتيجية القطع والإقناع التي تفترض شيئاً من المسرحة واللجوء إلى استخدام العديد من المراجع المعتمدة، وتأثيرات الإيعاز، والدهشة والإثارة.

Chouinard D., «Sir la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828)», *Études françaises*, 1980, n°3 - 4, p.21-29. -Demers J. & Mc Murray L., *L'énjeu du manifeste/ Le manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986. -Desonay F., «Les manifestes littéraires de la Renaissance», *Bibliothèque de l'Humanisme et de la Renaissance*, 1952, 14, p.250-265. -Mitchell B., *Les manifestes littéraires de la Belle Époque (1886-1914)*, Paris, Seghers, 1966. -Coll.: *Littérature*, 1980, n°39.

آني بيرون

راجع: الطليعية؛ المدرسة؛ المقالة النقدية؛ الحرب الكلامية؛ الاستراتيجية الأدبية.

البيت الشعري، النظم VERS, VERSIFICATION

البيت الشعري هو وحدة إيقاعية تستخدم في الشعر، النظم يعني نظرية وقواعد تأليف البيت الشعري. إنه يتضمن علم العروض، الذي يهتم بدراسة وحدات وزن الأبيات التي تسمى أجزاء في العروض اليوناني ـ اللاتيني، ومقاطع في العروض الفرنسي. يتجاوز العروض (أو علم النظم) النوع الشعري، ويدرس طريقة لفظ المقاطع بحسب تنبيرها، قوة ترابطها، ومدى طولها ـ وهكذا، فإن عملية النظم في العروض الفرنسي مرتبطة بطريقة اللفظ وعلم الصوت، فيما يرتبط تقطيع الشعر اللاتيني واليوناني بقواعد محددة.

يرتبط المفهوم اليوناني اللاتيني بطبيعة الأبيات، وبالنوع وبالسجل الممارس. وهكذا، فمنذ «*الألياذة*» و«*الأوذيسة*» (القرن السادس ق.م) وحتى ظهور الغنائية الشخصية (أناكريون، بيندار) كان لكل نوع ولكل نوع فرعي وزن وشكل مخصوصين: للهجاء وللرثاء، للأود، كما للمأساة والملهاة، عروض مخصوص يميز إحداها عن الأخريات. تبنى الأدب اللاتيني هذه المقاربة النوعية للبيت الشعري، وهكذا فإننا نجدها عند فيرجيل («*الإنيادة، الزراعيات، الرعويات*»، القرن الأول ق.م) وهوراس (فن الشعر 14 ق.م) نجدها ما بين البطولي والتعليمي والعادي المألوف. اللغتان اليونانية واللاتينية، بحكم كونهما نبريتين، تنتجان أبياتاً تقوم على الطول وتنبير أجزاء البيت المكون من عدة مقاطع بحسب قوة النبر ـ (مثل الدكتيل (التفعيلة): ـ ē-uu، والوتد المجموع: ـ u'، والسبوندية: - -ē). ليس للغة الفرنسية نظام التنبير هذا، وبالتالي لا تحتسب سوى عدد المقاطع في البيت. من وجهة نظر النظم، يحدد بيت الشعر الفرنسي وفق:

1 ـ الوزن، أي عدد المقاطع (السداسي، الثماني، العشري والاثنا عشري أو الإسكندري، وهي الأوزان الأكثر شيوعاً).

2 ـ الإيقاع، بمعنى تكرار الظواهر النبرية.

3 ـ القافية، وهي تعني تكرار فونيم على الأقل في نهاية كل بيتين، يشتمل التقطيع أيضاً على تحليل الشكل أيضاً سواء كان ثابتاً (سوناتا، قصيدة رباعية، موشح. . .) أم لا (المميزات) بمعنى الإطار الذي دفع إلى اختيار الوزن والقوافي والإيقاع داخل مقطع أو عدة مقاطع.

تأثر بيت الشعر الفرنسي في العصر الوسيط بتغير وسيلة نشر الشعر: كان يغنى

وينشد عند اليونانين واللاتين، صار الآن ينشد ويقرأ بالفرنسية القديمة، مما أدى إلى تنوع قواعد النظم. يظهر ذلك تعدد المباحث التي تناولت فنون الشعر. يشير كتاب مولينه (*«فن البيان»* 1477 ـ 1492) مثلاً أن القصيدة المؤلفة من اثني عشر بيتاً (الدوزان) هي الشكل المناسب «للحكايا والمواعظ الغنية بالصنعة»، أو أن «الڤيريليه» (نمط قصيدة قديمة) هي الشكل المثالي لـ *«الأغاني الرعوية»*. الأمر الأكثر أهمية هو ما حدث في العصر الوسيط لجهة الانتقال من الشعر المسجع (في الأنواع التعليمية والملحمية مثل *«أنشودة رولان»*، نهاية القرن الحادي عشر) إلى الشعر المقفى الذي ظهر في الشعر الغنائي وبأشكال ثابتة مخصصة للغناء أو الرقص (بما في ذلك ما نراه عند ج. دي ماشو ريتبيف، ش. دورليان، ڤيون، إضافة إلى آخرين بالطبع) أو عند أولئك الذين قلدوا هذه الأشكال.

في القرن السادس عشر، ارتبطت النهضة والأنسية بأشكال العصور القديمة بعد أن تخلت عن تلك التي عرفت في العصر الوسيط. راق لدي بيليه أن يدعو في كتابه *«تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها»* (1549) إلى التخلص من «هذا الشعر الفرنسي القديم. . . مثل الأدواريات، الموشحات، القيريليه، الأغاني الملكية، الأناشيد، وسائر المنظومات التي تفسد طعم لغتنا». وهكذا مستلهمين بترارك، جعل شعراء «لاپلياد» من البحر الإسكندري ومن السوناتا شكلاً نموذجياً ونبيلاً للشعر الجديد الذي لا يتوخى سوى الجمال ـ الشغل الشاغل لأفلاطونية جديدة يفتقدها الشعر الوسيط.

في القرن السابع عشر، وبدافع تنقية للغة الفرنسية، حارب ماليرب الاستسهالات العروضية الصرف للحؤول دون تحول الشعر إلى مجرد نظم يقوم على رصف المقاطع. وضع *«فن الشعر»* 1674 لبوالو، الذي غدا مرجع المذهب الكلاسيكي، قواعد وأصول تقنية البيت: فضلاً عن الابتعاد عن الركاكة وعن الألفاظ المتقعرة، فقد رأى أن المعاظلة وتعاقب المصوتين، الوقف، نمط عد المقاطع، إلخ، هي أيضاً أمور تحول، هذا من الناحية الإيقاعية على الأقل، تحول الشعر إلى نثر منظوم (أ. فييان). تزامن مذهب من هذا النوع ـ والذي لم يتقبله شعراء ذلك الزمن سواء الراقون منهم أو الأقل رقياً دون تردد، ولا حتى لافونتين ـ مع انطلاقة المسرح، ذلك لأن البيت الشعري سيطر على المأساة، وجزئياً على الملهاة كما عند كورناي وراسين وموليير. وهو مرتبط أيضاً بطلب الكمال العقلاني الذي يربط مزاج «الأنا» المبدعة بالجملة وبالبيت الشعري باعتبارهما قواعد وقوانين.

استمر الفكر الكلاسيكي في القرن الثامن عشر. ولكن رويداً رويداً أخذ النثر

يزاحم الشعر. وإذا كان ديدرو في كتابه *«عن الشعر التمثيلي»* (1759) يفصل النثر عن الشعر، إذ إن الأول خاص بالفلسفة، والثاني بالعواطف، فإن هناك نثراً شعرياً قادراً على التعبير عن المشاعر ظهر مع ج.ج. روسو. في نهاية القرن أعلن شينييه: «الفن لا يصنع سوى الأبيات، القلب هو وحده الشاعر»، ولكنه كان يحلم بالعودة إلى عروض العصور القديمة.

وإذا كانت رومانطيقية *«تأملات»* لامرتين (1820) و*«حكايا من إسبانيا وإيطاليا»* لموسيه (1830)، مروراً بالدواوين الأولى لهيغو، وڤينيي (1822) و*«حياة، أشعار وأفكار جوزف ديلورم»* لسانت ـ بيڤ (1829)، إذا كانت هذه الرومانطيقية قد أطاحت بعقلانية البيت الكلاسيكي باسم «الأنا» والشعور والخيال، إلا أنها اكتفت بإعادة تنظيم القواعد الكلاسيكية. ومع ذلك فإن التخفيف من الوقفة الوسطى في البحر الإسكندري، المرونة في اختيار القوافي، التفاصح، خلق الوزن الثلاثي الانتظام (الاسكندري الثلاثي الأقسام، أمور تبرز الاتجاه نحو تقطيع قوي النبرة الخطابية (بل والتفخيمية) المرتبطة بالمهمة النبوية للشاعر.

أمكننا أن نرى في التفاصح والحريات التي سمح بها بيت الشعر الرومانطيقي لنفسه إرهاصات لحركة الحداثة. وانطلاقاً من هناك ظهر تياران. البارناسية (ت. غوتييه، ليكونت دي ليل، سيللي ـ پريدوم) التي تصالحت مع التقطيع الكلاسيكي برفضها للرومانطيقية. انتشر هذا النموذج في أوساط الشعراء المبتدئين: سنة 1872 نشر تيودور دي بانڤيل، *«مقالة صغيرة في الشعر الفرنسي»* (أعيد نشرها 1894) لقيت رواجاً شعبياً كبيراً، وصارت بمثابة «فن الشعر» للجمهورية الثالثة. غير أن بودلير شرع الأبواب أمام وجهة أخرى. لم يكتف بالتهكم على البيت الذي يلتزم بالقواعد (سواء كانت كلاسيكية أو رومانطيقية) متلاعباً بها على هواه (مستخدماً من بين ما استخدم المعاظلة اللامتوازنة) وإنما أدخل على الحقل الشعري اللابيت، *«أزهار الشر»* (1857 ـ 1868)، الذي يجد إجابة عليه في *«قصائد نثرية صغيرة»* (*«سأم باريس»*، 1869). إذاً هو أول من «تعرض للبيت» حسب ما قاله مالارميه، وهكذا قدم نفساً جديداً للشعر الحديث، الذي، بموازاة تحرره الشكلي، أخذ يهتم بالإفادة من مرجعيات موضوعاتية جديدة. ڤيرلين، رامبو، كوربيير، مالارميه، ولافورغ، استمروا بعده بالاهتمام بالقافية، وإن حاول كل على طريقته التعرض للموروث، في نهاية القرن سخر كلوديل من «المظهر الحسابي المضحك» للبيت، مقدماً النفس الإيقاعي للقول. وبشكل أو بآخر، قام هؤلاء الشعراء الذين ظهروا بعد سنة 1870 بقرع أجراس النظم

الشعري باعتباره فناً شعرياً، رغم عدم زوال البيت الشعري المألوف (كما بين ڤاليري في القرن العشرين) وبقاء نوع من البيت الشعري نصف حر، نصف ملتزم بالقيود، وهذا من علامات «*الشعرية*».

لكن أهم ما في الموضوع، أنه في القرن العشرين، توقف الربط بين النظم الشعري والرهانات الإيديولوجية التي كانت رهانات الشعر حتى قدوم بودلير. اكتمل تحرر البيت الذي كان مسرحه القرن التاسع عشر عبر المرور «بالعقلية الجديدة» لابولينير، ومع السريالية، التي لم تعد ترى أي معنى لمسألة البيت. حدث هذا بالتزامن مع استقلالية المجال الشعري، وهو الأمر الوحيد الذي يجب خلقه باعتماد وسائله الخاصة ـ مع تجاوز القواعد والتوجيهات التي كانت تشكل مع ذلك كل تاريخه: منذ الكتابة الآلية لـ«*الحقول المغناطيسية*» (1920) صار الشعر خارج البيت وخارج النثر، بخاصة أنه ضاعف مصادر تأليفه خارج اللغة الشفاهية (شعر رنان، شعر حرفي، إلصاقات). وبكل تأكيد، فإن الإيقاع «العامل المكون للبيت» هو الوحيد الصامد في تاريخ النظم الحديث كما بين ذلك تينيانوف سنة 1924، مفلتاً من كل تنظير تقعيدي (كما أظهر ذلك هـ. ميشونيك).

قدم تاريخ نظرية البيت الشعري مقاربتين. الأولى تقنية وتقعيدية: تتوخى صياغة قواعد التأليف الشكلية للشعر ونموذجها فن الشعر، وهنا مجال النظم. الثانية تأويلية: إنها تعطي معنى تاريخياً، لشكل من أشكال النحو المطور لنفس هذه القواعد، من وجهة نظر التحولات الجمالية للنوع، إنها تهتم بنظريات الشعر، من خلال استيحاءات شكلية غالباً. منذ أعمال ب. دي كورنيلييه في الثمانينيات، المبنية على اختبارات مرتبطة بعلم المقاييس النفسية، جدد النظم مقارباته بعيداً عن الهاجس التعليمي الذي طالما طبعه بطابعه. الصعوبة الأساسية في هذا المجال، هي إعطاء معنى للشكل. ما من دلالة مخصوصة للبيت، ولكن المعالم الشكلية التي تكوّن هذا الأخير يمكن تأويلها ضمن العلامية العامة للقصيدة، لأنها تختزن تأثيرات المعنى («المدلولية») شأنها في ذلك شأن أية وحدة أخرى. لفت، جاكوبسن وليڤي شتراوس في تحليل «القطط» لبودلير، وفيما بعد أبحاث العلامية الشعرية لغريماس وريفاتير، لفتت جميعها الانتباه إلى وظيفة النظم هذه.

Cornulier B. de, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé,* Paris, Le Seuil, 1982. -Greimas A. J. (dir.), *Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse, 1972. -Kibedi-VARGA A., *Les constantes du poème,* Paris, Picard, 1977. -Riffaterre M., *Sémiotique de la poésie* [1978], trad.

J.-J. Thomas, Paris, Le Seuil, 1983. -Roubaud J., *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Maspero [1978], 1988. -Tynianov I., *Le vers lui-même* «1924], trad. J. Durin et al., Paris, UGE, 1977.

جان ـ بيار برتران

راجع: الفنون الشعرية؛ الآلية؛ الحداثة؛ الشعر؛ الشاعر؛ النثر؛ الرومانطيقية؛ الإيقاع.

البيثقافي INTERCULTUREL

يحيلنا هذا النعت إلى المجال الواسع جداً للدراسات الثقافية الذي يجمع مقاربات مختلفة المشارب (انتروبولوجية، نفسية، ألسنية، أدبية). موضوع هذه الدراسات عبر ـ أو بيثقافية داخل هذا الميدان هو تلاقي ثقافات مختلفة داخل إطار وطني أو فووطني. يجري تحليل هذا اللقاء بعبارات دينامية باعتباره سلسلة من عملية انتقالات متبادلة. في المادة الأدبية يدور الأمر على ملاحظة تفاعل العوامل الخاصة بمختلف الثقافات التي اتصلت ببعضها في النتاج، تداول النصوص وقراءتها.

منذ ثمانينيات القرن الماضي وما بعد، عرف ميدان الدراسات البيثقافية مسيرتين مختلفتين. انتشرت الدراسة الأقرب لأن تكون تاريخية للانتقالات الثقافية وخاصة فيما بين بلدين أو عدة بلدان في فرنسا كردة فعل على المقارنة التقليدية أو تاريخ التأثيرات. يدور الأمر بحسب م. اسباني وم. ورنر اللذين درسا المبادلات الثقافية بين ألمانيا وفرنسا على دراسة الأسباب التي تؤدي في بلد معين إلى اللجوء إلى هذا المظهر الثقافي أو ذاك في ثقافة أجنبية، الطريقة التي تعطي فيها مثل الثقافة المستقبلة شكلاً لما هو مستعار، وهذه ليست مجرد تأثيرات بسيطة وخالصة. الهدف من هذه المقاربة هو إعادة النظر في التفكير المتعلق بالإبلاغية أو عدم الإبلاغية ما بين ثقافتين، بالأمانة أو عدم الأمانة لنموذج وطني، ولتأمين منزلة «التاريخ اجتماعي لممارسات ومبادلات بيثاقفية». أما فيما يتعلق بالدراسة الأقرب إلى أن تكون أنتروبولوجية للظواهر البيثقافية فقد نشأت في فضاء أميركا الشمالية، «البيثقافي» هنا هو المعادل الفرنسي للفظة الأنكليزية (Cross-Cultural). انتشار هذه الأبحاث والذي يشكل في واحد من مظاهره تعزيزاً للدراسات الفرانكوفونية (نذكر مثلاً دراسة الأدب الأفريقي المكتوب بالفرنسية) ويوازي الإدراك المتزايد لميزة التعددية الثقافية للمجتمعات المعاصرة. في المادة الأدبية، دفع التقاء التقاليد والنماذج المختلفة للكتابة والقراءة (إضافة إلى أمور أخرى) في نفس البلد، دفع الباحثين لأن يجعلوا منه

موضوعاً للدراسة مستقلاً تماماً. تلتقي هاتان المسيرتان بالاهتمام في مسائل الموافقة على النماذج، والمثاقفة المتبادلة التي لا تعني التكافؤ بالضرورة.

إحدى القضايا التي أثارتها الأبحاث البيثقافية هي مسألة رسم الحدود وتحديدها. لكي يمكن الحديث عن انتقالات ثقافية ينبغي أن تكون هناك حدود وطنية (أو مناطقية) بحيث يكون واضحاً وجود ثقافتين أو أكثر مشهود لها بالاختلاف والتباين. ومن هنا فإن هذا النوع من التفكير قد ينطبق بشكل سيىء على بعض الأوضاع التاريخية (نذكر مثلاً أوروبا في العصر الوسيط التي كانت موحدة بفعل استخدام المثقفين للغة اللاتينية). من جهة أخرى، قد ينظر إلى الدراسات الثقافية نفسها على أنها نتاج يعمل على تعزيز الفصل بين الثقافات وعلى أنها نتاج ناشط: إنها تتطلب بالضرورة وسائل (يمكن أن تكون مضمرة، ذلك أن اختلاف الثقافات يعتبر قضية مسلّم بها وخارجة عن النقاش) لتحديد ما يشكل خصوصية هذه الثقافة أو تلك مما يثير وبسرعة قضايا الأتنية أو الوطنية وهي قضايا حساسة. وأخيراً ورغم تأكيدات مبدئية حازمة، تميل المقاربات البيثقافية لتناول العوامل الثقافية (تقاليد القراءة أو الإصغاء، وضعية الأدب أو الأديب في هذه الثقافة أو تلك) مقدمة إياها على العوامل الاجتماعية التي تنظمها، من حالة تعدد القوميات، إلى التوزيع غير المتساوي للقيم ورؤوس الأموال الثقافية، أو حتى إلى غلبة ثقافة على أخرى في البلد الواحد.

Crépon M., *Les géographies de l'esprit*, Paris, Payot, 1995. -Espagne M. & Werner M., «La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914)», *Annales E.S.C.*, 1987, 4, p.969-992. -Labat C. & Vermès G., *Cultures ouvertes, sociétés interculturelles. Du contact à l'interaction. Colloque de L'ARIC «Qu'est-ce que la recherche interculturelle?»*, vol.2, Paris, ENS/ L'Harmattan, 1994. -Tanon & Vermès G., *L'individu et ses cultures. Colloque de l'ARIC «Qu'est-ce que la recherche interculturelle?»*, vol. 1, Paris, ENS/ L'Harmattan, 1993.

دينا ريبار

راجع: الإناسة؛ الثقافة؛ الدراسات الثقافية؛ النفي (المنفى)؛ الفرنكفونية؛ الجغرافيا الأدبية؛ الهوياتي؛ الأدب المقارن؛ الأدب قومي.

البينصية — INTERTEXTUALITÉ

بالمعنى الدقيق البينصية هي العملية الثابتة وربما غير المحدودة بنقل مواد نصية داخل مجمل الخطاب. ضمن هذا التصور يمكن قراءة أي نص باعتباره نقطة التقاء مع ملفوظات أخرى بروابط، تسمح القراءة كما التحليل بإقامتها أو تفكيكها بحسب الرغبة. وبمعنى أكثر شيوعاً، تعني البينصية الحالات الظاهرة لعلاقة نص مع نصوص أخرى.

في دلالته الأولى ومن وجهة نظر تاريخية، يقترن مفهوم البينصية مع أعمال الشكلانية الروسية، وتحديداً بأعمال السيميائي الروسي ميخائيل باختين. تم إدخاله إلى الخطاب النقدي في غرب أوروبا ثم في الخطاب الأنغلو ـ ساكسوني في ستينيات القرن الماضي عندما ترجمت هذه الأعمال، وخاصة عندما جرى تطبيقها من قبل ج.كريستيڤا ومنظري جماعة *(تيل ـ كيل)*، حددت كريستيڤا المفهوم بالتأكيد على أن الكلمة الأدبية ليست «*نقطة*» (معنى ثابتاً) ولكن «*تلاق للمساحات*» النصية، حوار لكتابات عدة: للكاتب، للمرسل إليه (أو للشخص)، للسياق الثقافي الحالي أو السابق» (1969، ص144). لقد اعتبرت البينصية شكلاً من أشكال الحوار البينصي. وبالتالي، فإن مهمة النقد هنا هي تحليل آلية عمل النص بتفكيك تباين الخطاب الذي يكونه. في تلك المرحلة سمح هذا المفهوم بعملية قطع مع المفاهيم التي لم تكن محددة بوضوح «الشعر» أو «الرواية» التي كانت تتم بواسطتها تحديد نسبة الكتاب إلى مبدعه الذي بعبقريته وأسلوبه يقدم شيئاً فريداً.

يرتبط هذا اللفظ عند كريستيڤا أيضاً بمفهوم النص المستبطن لإيديولوجية المأخوذ أيضاً من باختين: «أن تقبل النص باعتباره يحمل إيديولوجية يحدد المسيرة السيميائية التي وإن كانت تدرس النص باعتباره بينصية تجعلنا نفكر به (ضمن نص) في المجتمع والتاريخ» *(م.ن*، ص114). حقل غاية في الإتساع بصياغاته المغفلة، وكليشيهاته وأنماطه المقولبة، كما بمرجعياته الواضحة، لا تقف البينصية عند حدود سلسلة من الاستشهادات أو التلميحات الموسومة، ولكنها تشكل بعثرة حقيقية تحتم التفكير بالنص داخل مجمل مقالي شامل. هذه الميزة الشمولية للبينص التي شكلت قسماً كبيراً من عملية نجاحه النقدي، عبر عنها رولان بارت: «أجل هذا هو البينص: استحالة العيش خارج النص اللانهائي ـ سواء كان هذا النص پروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون: الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة» «*متعة النص*» 1973، ص59).

جميع كتب العالم هي من نتاج كاتب واحد فقط، هذا ما قاله بورج. تشير هذه العبارة في آن واحد، إلى فائدة لفظة البينصية، ولكن أيضاً إلى الابتذال الذي يمكن أن تحويه. يمكننا أن نذكر أن غنى كلمة ما يتوقف على تأثير طريقة ما، أو على التأويل المبتذل الذي يمكن استخدامه لها. فمن جهة يمكن النظر إلى البينصية باعتبارها دراسة للمصادر، للتلميحات، للمراجع، بما في ذلك تلك الضمنية. وهذا ما يظهر بمنتهى الصراحة، انحرافاً عن المعنى الأول للفظ، ذلك لأن فكرة البينصية

تثمن تغيير مكان أصل يسهل الاستدلال عليه، وتبرز ما هو دخيل أو شذرة. ولكن في الجهة المقابلة يتحاشى هذا المجازفة المعكوسة التي يأتي بها المفهوم: قدرة القارىء أو النقد على تقدير أن أي علاقة يقيمها مع خطاب آخر تعتبر ملائمة للنص الذي ينظر إليه. والواقع أن فهم اللفظة يتغير عند النقاد وفق الاتساع المعطى للنص. وهكذا فإن ل. جيني يحدد البينصية على أنها: «العمل على تحويل وتمثل العديد من النصوص يديرها نص ضابط لمركزيتها يحافظ على «زعامة» المعنى» (1976 ص 262). هذه الرؤية البعيدة نسبياً عما جاءت به كريستيڤا تضع نصاً مركزياً في المقدمة الذي يعبر عن العمل الخلاق للكاتب والذي يحدد التفكير البينصي. يمكننا على سبيل المثال التحدث عن عمل جويس في *«عوليس»* (1922)، مستفيداً من هومير، ومن التوراة أيضاً، شكسبير، مقالات مقتطفة من الصحف، إلخ. تبقى الدلالة إذن ملازمة لهذا النص المركزي. جينيت في محاولته تحديد سلسلة من الممارسات النصية قدم في *«طروس»* تحديداً محصوراً (وفق تعبيره) للكلمة: «علاقة مشاركة في الحضور بين نصين أو عدة نصوص بطريقة حية، وغالباً، الحضور الفعلي لنص في نص آخر». (1982، 14). وبطريقة أكثر حصرية أيضاً يقترح لفظاً جديداً «البينصية المفرطة» ليتكلم بعدها على النص المفرط، كلمة ينبغي ألا تفهم بالمعنى الذي تستخدم فيه اليوم في المعلوماتية وإنما باعتبارها «اشتقاق أدبي» للفظة التي حددتها كريستيڤا: «كل علاقة توحد ما بين نص ب (أسمِّيه نص مفرط) ونص متقدم أ (أدعوه طبعاً نص ناقص) (*Hypotexte* و*hypertexte*) بحيث يضيف إليه بطريقة لا تشكل تفسيراً له» (م.ن، ص11 ـ 12). وهكذا تقوم علاقات حضور مشترك (تجمع ما بين الاستشهاد، المرجع، التلميح، السرقة الأدبية، أشكال مختلفة لإدخال نص في نص آخر) وعلاقات انزياح (المحاكاة الساخرة، المعارضة التي تفترض إعادة كتابة للنص المتضمن). البينصية هنا تبدو كأدب من الدرجة الثانية له قواعده الخاصة وتاريخه الخاص. ذلك لأن النصوص الأدبية العظيمة هي التي تلعب الدور الأول هنا.

وعلى عكس هذا فإن م. ريفاتير يعطي البينصية معنى أوسع بكثير من معناها لدى جينيت. «البينص، كتب يقول على سبيل المثال، هو إدراك القارىء للعلاقات القائمة بين أثر وآثار أخرى تقدمت عليه أو جاءت بعده» (ذكره جينيت م.ن. ص8). استخدام كلمة «آخر» شكل انزلاقاً مهماً بالنسبة لأعمال كريستيڤا. كما هو الحال عند جيني، تبدو أقوال ريفاتير إلى جانب «نص ضابط للمركزية» يتمحور على علاقة مخصوصة بما هو أدبي.

وهكذا، وانطلاقاً من سبعينيات القرن الماضي «البينص» و«البينصية» غدتا كلمتين تستعملان كيفما اتفق ذلك لأنهما بقيتا عصتيين على أي إجماع. وبحسب الإتساع الذي نوليه للمفهوم نستطيع السؤال عن التحديد الذي يعطيه للأدب. وبالتالي يمكننا اعتبار النص المسمى أدبياً (أو بشكل أدق الخيالي) المكان الأكثر ملاءمة للمختلف، طارحين التخصص الذي يميز المذاهب العلمية الواضحة التحديد، ليغدو بالتالي الفضاء النصي الصالح بامتياز لتداخل شتى أنواع الخطاب. بالعودة إلى أقوال كريستيڤا، يمكننا النظر إلى الأدب من منظار التداخل اللامحدود للنصوص والأنواع دونما أي شكل من أشكال الترتيب. وإذ ذاك، وكما أشار م. انجينو، يمكن («للمقاربة» «البينصية») أن تؤدي إلى هدم الحاجز المقونن للنتاج الأدبي وإدراجه في حزمة من التفاعل ما بين الأنماط والحالات القولية، الخطات الاجتماعي. هنا نلاحظ وضعية جديدة تتعلق بالمنزلة التي يحتلها الأدب في النشاط الرمزي» (1983 ص128).

وهكذا تقودنا البينصية إلى بيمقالية. وبعيداً من أن نعيد المعركة إلى حصر التفكير بالنص الأدبي وحده، فإنها تتطلب الأخذ بعين الاعتبار مجمل النصوص ضمن حزمة شاملة. وبقدر ما تظهر النصوص لا أدبيتها، فإن النصوص القانونية والسياسية بشكل خاص غنية بالتداخلات. وهكذا بإمكاننا اعتبار الأدبي مختبراً للممارسات المقالية بعامة.

Angenot M., «L'intertextualité»: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des sciences humaines*, 1983, LX, 189, p.121-135. -Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982. -Jenny L. (éd.) «Intertextualités», *Poétique*, 1976, 27. -Kristeva J., *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969. -Piégay-Gros N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

جان ـ فرنسوا شاسي

راجع: الإستشهاد؛ التفكيك؛ الحوارية؛ الخطاب الإجتماعي؛ الشكلانيون؛ المحاكاة؛ المحاكاة الساخرة؛ الإنتحال؛ إعادة الكتابة، الكتابة ثانية؛ المصادر؛ النص.

ت

التأبين (الدعا، التضرع، الموعظة) ORAISON FUNÈBRE

التأبين هو الشكل الأكثر عراقة بين أنواع الخطاب التي تدور حول الموت: خطاب ديني يلقى أمام جماعة مؤمنة، يكيل الثناء للفقيد عازفاً على الوتر العاطفي بهدف الإرشاد والهداية. بعد أن شكل واحداً من أكبر الأنواع الكهنوتية ما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر، عرف ورثة علمانيين ودينيين، متخذاً أشكالاً بيانية متنوعة وعلى حوامل مشتركة غاية في التنوع.

لفظة غامضة، كأصلها اللاتيني «*Oratio*»، استخدمت هذه الكلمة حتى القرن السابع عشر للدلالة غالباً على خطاب قانوني أو نحوي، ثم عرفت دلالة مزدوجة: للدلالة على الصلاة أولاً، يليها خطاب التأبين. «*Oratio*» تعني الصلاة منذ الآبائية القديمة، التي تصفها دائماً بأنها خطاب مترابط، يراعي مقتضيات الإلقاء، ومنظم: الصلاة بالمعنى الخالص خطاب طلبي. وهكذا فإن التأبين ينتمي إلى الخطابة، ولكن براغماتيته معكوسة: فهو لا يستطيع الزعم بأنه يتوخى تغيير رأي الله، وإنما يهدف إلى عملية تبدل في المصلي، عبر تحليل دقيق للذات، بحيث يصبح أكثر خضوعاً لمشيئة الله وأكثر طهراً.

وبشكل من أشكال المزج بين الخطاب العام والصلاة، يقع التأبين في التقليد المدني لخطب تقريظ الموتى التي كانت تلقى في العصور القديمة (مديح الجنود الأثنيين الذي ألقاه بيريكليس، الخطاب الشهير في مديح قيصر لمارك انطوان). زادت عليه المسيحية وبشكل واضح بعداً تعليمياً وروحياً: لدى «آباء الكنيسة الأمبروازية»، غريغوار دي نيس، غريغوار دي نازيانس، بدا مديح الميت بمثابة ذكرى وتمجيد، كما

هو أيضاً دعوة إلى محاكاة صفاته الفاضلة. مقترباً من المديح ومن الخطب الدينية، يعتبر التأبين (الذي يختلف عن المواعظ والدعاء لكونه يلقى خارج نطاق القداس وأحياناً في المآتم، وفي سياق مشهدي) في القرنين السادس عشر والسابع عشر، واحداً من أبرز أنواع الخطابة المقدسة، من رموزه بوسييه وماسييون بشكل خاص، كما يعتبر شكلاً من أشكال الخطاب المزدوج الاجتماعي والديني، يتميز بالأبهة المتزايدة وبحمله رسالة «الإصلاح» الكاثوليكي المتعلق بتربية «الموت». النواح على الميت، الثناء عليه بالاستناد إلى سيرته، السمو نحو الخلاص، تشكل مراحل لا بد منها، وتم تنظيرها في أبحاث الخطابة الدينية. استثناءات مشهودة، كانت الخطب التأبينية نوعاً شفهياً عاماً نشر بنجاح، ونوعاً دينياً اهتمت به المدرسة العلمانية. إذا استثنينا الجنائز الملكية أو الرئاسية (التي تشهد اجتماع الجماعة) صارت خطب التأبين في زمننا هذا نوعاً خاصاً، ملازماً للمأتم ولا ينشر، ولكن جرى استبدالها ببدائل إعلامية: مدائح، استرجاعات، عبارات مؤاساة وتعزية رسمية. استعادت وظيفتها الأصلية في «خطاب إلى الأموات» الذي ألقاه مارلو أثناء نقل رماد جان مولين إلى الپانتييون.

التأبين هو نوع يتعلق بالموت بين أنواع أخرى. إنه يتعارض مع الأشكال التي ورثت «*deploratio*» أو الـ «*naenie*» القديمة التي تبكي خسارة كائن: شكوى، نحيب، رثاء، عويل. يقدم التأبين معنى وبطولة للموت، ويتجاوز الثناء والسيرة الحسنة لإقامة القدوة. نوع يهدف إلى توحيد الجماعة، يجعل من مناسبة الحداد فرصة للدعوة إلى الالتفاف حول قيم مشتركة هي تركة المتوفى. وهكذا بات واضحاً أنه حدث إيديولوجي على درجة من الأهمية، يستخدم الباتوس والصدمة العاطفية من أجل عمل سياسي أيضاً (نشر الخطب التأبينية لهنري الرابع منذ 1613) والذي ينبغي أن يصطدم الخيال (بوسييه «*تأبين كونديه*» ذو النبرة الملحمية أو «*هنرييت دانجلتير*» القائم على تأثير وقع موت غير متوقع). قد يضطر أحياناً إلى حجب الواقع (من هنا العبارة المأثورة: «كاذب كخطاب تأبيني!» أو منحه قراءة موجهة جداً (سوربين دي سانت فوا «*تأبين شارل التاسع*») أو التأليف لمناسبات اجتماعية (خطب بوسييه، فليشييه، ماسييون، لاكوردر) ***Nihil mortuis nisi bonum***: فن تقويم اعوجاج الواقع هذا، هو بدون شك، الأكثر استمرارية من بين الخطب الخاصة والعامة، وإن كانت المآتم غالباً ما تغيب عن وسائل الإعلام، خطب تخلت عن بعدها الديني والتهذيبي، أي ما يميز الخطاب التأبيني الكلاسيكي. عودة إلى المكبوت، هناك عدد من النصوص

المعكوسة القائمة على المحاكاة الساخرة والتي تشكل قلب المعنى المؤسساتي (*«جثة»* لبريتون، حول موت أناتول فرانس).

Bossuet, *Oraisons funèbres* [1669-], Paris, Garnier- Flammarion, 1961. -Loraux N., *L'invention d'Athènes: histoire de l'oraison funèbre dans la «cité classique»*, Paris, Payot & Rivages, 1993. -Truchet H., *La prédication de Bouset*, Paris, Le Cerf, 1960. -Coll.: *Dictionnaire de Théologie catholique*, articles *Prière et Méditation*, Paris, Letouzy, 1923 et *sq*.

ماري ـ مادلين فراغونار

راجع: التقريظ؛ السيرة؛ الخطاب التأبيني؛ المدرسة؛ الفصاحة والخطابة؛ الابيديكتيكي (البرهاني)؛ الإيديولوجية؛ الأهواء؛ الإصلاح الكاثوليكي؛ الدين.

التأثير INFLUENCE

يمكن تحديد التأثير بشكل عام على أنه الفعل الذي يتركه مؤلَّف أدبي على مؤلّف آخر رغم ما يفصل بينهما من زمن: هو يشكل إذن قسماً من الاتصال الأدبي وبالتالي أحد أشكال التفاعل. بطريقة داخلية يعيدنا إلى أصناف البينصية، وبطريقة خارجية إلى أصناف الاحتكاك والتبادل، إنه يشكل قاعدة نظرية شكلت ركيزة لنظرية الأدب المقارن.

لا ينبغي الخلط بين التأثير وبين النفوذ أو السيطرة. إنه يتم بطريقة سرية، عن اقتناع أو موافقة أو تعاطف، وإن كان يتم أحياناً بضرورة مباشرة. قد يثير ردود فعل في اتجاهات شتى، من استبطان التأثيرات إلى المواجهة المفتوحة.

دخل التأثير في الإشكالية الأدبية الحديثة مع أفكار جيرمين دي ستايل في نهاية القرن الثامن عشر. مستعيدة «منهج مونتيسكيو»، كانت أول من تساءل عن العلاقات ما بين الأدب و«المؤسسات الاجتماعية». وعلى غرار البحث الشهير *«تدقيق في أسباب عظمة وانحطاط الرومان»* (1734) و*«روح الشرائع»* (1748)، أرادت مدام دي ستايل دراسة «تأثير الدين والعادات والقوانين على الأدب وتأثير الأدب على الدين والعادات والقوانين» (*«عن الأدب»* ص 17). بدا بحثها ذو الطابع الجدلي: «كتابين في كتاب واحد: أحدهما يدرس الإنسان في علاقاته مع نفسه، والآخر يدرس العلاقات الاجتماعية لجميع الأفراد فيما بينهم، نجد بعض الشبه في الأفكار الأساسية الواردة في هذين البحثين...» (*«عن تأثير الأهواء على سعادة الأفراد والأمم»*، 1796، في أو.س. III، 1820، ص13). لقيت هذه الفكرة نجاحاً مؤكداً في قرن الوضعية. سمح التواصل ما بين أدباء ونصوص البلدان المختلفة، أو

المميزات الخاصة «بالعرق والبيئة والمرحلة» (تين) بتصور مبادىء للإنتاج وإعادة الإنتاج تنظمها نظرية التأثيرات. أفضت أعمال تين إلى مفاهيم الهوية أو الأمة التي سيحمل رايتها أدباء من مثل «باريس» و«بيغي». وفي كنف الأدب المقارن ظهر العديد من الأعمال المنقبة التي تتناول العلاقات والتأثيرات فيما بين الثقافات.

تناولت المباحث النقدية الأدبية الأولى في القرن التاسع عشر العلاقات ما بين السيرة والإبداع وبالتالي وبحسب لغة العصر تأثير الإنسان على الأثر. أكد فقه اللغة على القضايا نفسها عندما تساءل عن وضعية النصوص الوسيطة: أهي منتجات فولكولورية ومصادر عفوية، أم هي نتيجة عمل واع، كهنوتي أو سابق للأدبي؟ ركز مؤسسو الأدب المقارن وعلى رأسهم بول فان تيغيم وتابعوه من جهتهم على تأثير الشخص المعنوي لكاتب ما، على التأثير التقني لأنواع الفن وأشكاله، تأثير المادة أو الموضوعات، تأثير الأفكار، وأخيراً الأطر والبيئات حيث عاش. اتفقوا جميعاً اليوم على تحديد مرن «يمكننا تحديد التأثيرات بالمعنى الدقيق على أنها آلية بارعة وخفية يساهم بواسطتها كتاب ما على ولادة كتاب آخر *«(ما الأدب المقارن؟»* ص53).

ترجع هذه الإشكاليات إلى الجذر نفسه، الفكرة الفردانية التي لا تضع في نطاق تساؤلها سوى بعض الممثلين: الكاتب، النص، والقراء الذي هم أيضاً من الكتّاب. مرتبطاً بالمفهوم المضمر للعبقرية يعمل التأثير كما لو أنه واحد من المسلّمات غير الواردة في النظرية الأدبية التقليدية. ومع ذلك فهو يسمح بتغيير زاوية الرؤيا البدئية إذا انطلقنا من مرتكز التلقي لا من المصدر. بهذا المعنى الذي عبر عنه فإن تيغيم بمنتهى الوضوح منذ سنة 1931، التقت دراسات التأثير مع دراسات التلقي التي ازدهرت في نهاية الموجة البنيوية.

معترضاً عليها من أساسها من مختلف المدارس الشكلانية، تعرضت نظرية التأثير لنيران النقد البنيوي. من جهتهم، حاول علماء اجتماع الأدب والنقاد الماركسيون التفكير بالعلاقة السببية بين سلسلة من الوقائع، ولكن بعبارات تميل إلى معجم الوساطة. من أطاريح ماركس حول الانعكاس، إلى أطاريح سارتر وغولدمان حول نظرية الوساطات، ثم إلى أقوال بورديبه فيما يخص العلاقات بين الموقف وأخذ الموقف، أو إلى التفاعل بين الحقول وبين النظم، مع هذا كله نحن إزاء مسيرة مستمرة تبذل فيها جهود تهدف إلى منهجة عبور أحداث الواقع الاجتماعي إلى أحداث الواقع الأدبي.

Brunel P., Pichois C., Rousseau A. M., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, A. Colin, 1983. -Van Tieghem P., *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1939.

پول آرون

راجع: الحقل الأدبي؛ السياق؛ الأنواع الأدبية؛ البيثقافي؛ البينصية؛ الأدب المقارن؛ الوساطة؛ التلقي؛ نظرية الانعكاس؛ المصادر.

التاريخ HISTOIRE

تعني كلمة التاريخ بالمعنى الكامل للكلمة معرفة أحداث الماضي، وبهذا المعنى ينتمي أدب الماضي إلى التاريخ. في المقابل، تدل هذه الكلمة على المذهب الذي يدرس هذا الماضي، وعلى الحكايا التي يحويها، أي على شكل من أشكال الكتابة. والتاريخ بهذا المعنى نوع لطالما اعتبر جزءاً من الآداب الجميلة. وأخيراً يشكل التاريخ معطى دلالياً جوهرياً سواء كمادة أولية للأدب، وسواء باعتباره إطاراً وسياقاً له.

عندما ظهر التاريخ في اليونان على يد تيسيديد، لم يكن يشكل سوى نوع متواضع إزاء الملحمة والشعر (المسرح) والبيان. حدد باعتباره ما يقوله الشاهد *(histor)* وذلك بخلاف ما يقوله الشاعر «الذي يخترع» أو ما يقوله الخطيب. ولكن ومنذ تلك المرحلة قدم التاريخ ـ الذي لم يكن يختلف كثيراً عن الأساطير أصلاً ـ مادة للشعراء: هذا هو الحال مع *«فارسيان»* آخيل. من جهة ثانية، يشكل الأدب مكاناً لذاكرة التاريخ وتكونه: هوميروس هو من حافظ على ذكرى حرب طروادة. وأخيراً فإن الأدب السياسي الفصيح يشكل بحد ذاته عملاً تاريخياً. هذه الأنواع الثلاثة من العلاقات بين الأدب والتاريخ استمرت بعد ذلك في روما، حيث أكد التاريخ حضوره كنوع أساسي مع تخصصات في الأنواع (حوليات، وقائع، سيرة ذاتية). إنتشر في فرنسا في العصر الوسيط التاريخ الديني والوقائع الملكية في إطار ثنائية استمرت مسيطرة ردحاً من الزمن. مع ظهور الأنسية قادت إعادة اكتشاف أدباء العصور القديمة إلى شكل جديد من التفكير بالمؤرخين (الذين ترجموا) وبالتاريخ (ماكيفيلي *«دسكورسي»* 1513 ـ 1520، الترجمة الأولى الفرنسية 1544، وفي فرنسا، بودين *«منهج التاريخ»* باللاتينية 1566). بدأت مسيرة البحث في الماضي السحيق بطريقة أكثر علمية. وهكذا تغيرت الأشكال الثلاثة للعلاقة بين التاريخ والأدب. فمن جهة كلف بعض المؤرخين الرسميين بإيجاد مبررات إخبارية حول ادعاءات بعض السلطات الملكية الحق بهذه الأرض أو تلك. وهكذا ازدهر التاريخ الإخباري. تولى آخرون مهمة الإشادة بعظمة الملك (راسين وبوالو على سبيل المثال): استمر التاريخ البرهاني. ومن جهة أخرى، فقد قادت الأزمات الدينية على

إعادة النظر بالتاريخ الديني حيث قدم كل فريق قراءته الخاصة، وهكذا ظهرت في القرن السابع عشر أشكال جديدة للكتابة التاريخية: مقالات في التاريخ «العام» العلماني مع ميزيري و«التاريخ العالمي» الذي استوحى الكثلكة مع بوسييه، فيما بدأ نقد مصادر الكتاب المقدس وبالتالي التاريخ الديني مع ريشار سيمون. وفي نفس الوقت شكل التاريخ مادة مهمة في التعليم هدفها الأساسي إعطاء دروس في الأخلاق. وازداد الفضول لمعرفة التاريخ مما ساعد على ظهور أوائل المعاجم التاريخية (موريري 1674، بيل 1698) وأوائل التواريخ الأدبية، بل وحتى ظهور شكل من أشكال المسرح التاريخي (تاريخ قديم وتاريخ أكثر جدة في إنكلتره مع شكسبير في فرنسا نذكر على سبيل المثال مسرحية *«بايزيد»*) ورواية تاريخية (*«أميرة كليف»* التي ادعت لنفسها هذه الصفة). في مرحلة التنوير صار التاريخ نوعاً أدبياً من الطراز الأول مع فولتير تحديداً (*«قرن لويس الرابع عشر، تاريخ شارل الثاني عشر»*)، وأثبت التاريخ القائم على المرويات حضوره نذكر مثلاً *«التاريخ الأدبي الفرنسي»* لمؤلفه بنيديكتين دي سانت مور الذي احتوى على جميع النتاج المكتوب في البلاد. وهكذا قوي تخصص الأنواع والميادين. إثر قيام الثورة، استنفر الوعي التاريخي لدى المؤلفين كما نلاحظ ذلك في نتاج شاتوبريان (نذكر على سبيل المثال *«عبقرية المسيحية»* 1802)، وفي إنطلاق الرواية التاريخية، كما عند الروائيين الذين ادعوا أخذ «تاريخ» الحاضر بعين الإعتبار تحت غطاء من الخيال (بلزاك) وفتشوا عن أشكال تلائم الوعي بتاريخانية الأفعال البشرية (هيغو). غدا التاريخ الذي أثر بالرسم (ديلاكروا)، كما بعلوم الحياة (كيفييه)، غدا أيضاً مادة أولية أساسية للأدب الذي استند إليه لإبراز هاجس الإنسان الذي يرى في حكاية الماضي «رواية كتبها الناس» (*«أفكار حول الحقيقة في الفن»* 1829). ولكن وفي نفس تلك المرحلة وبتأثير من الوضعية التي أنجبت مجموعات منقبة (غيزو، أ.تييري) صار التاريخ مذهباً مستقلاً، ومذ ذاك لم يعد يعتبر أحد الأنواع الأدبية. ومع ذلك فإننا نرى اليوم مؤلفات تاريخية، أو برامج إذاعية أو تلفزيونية ومنشورات معممة تحظى بجمهور عريض، خاصة وأن الأدب يتغذى من التاريخ أكثر من أي وقت مضى: الدليل (الحروب مثلاً، معسكرات الإعتقال) «المذكرات» الوقائع، الأبحاث والمقالات، إضافة إلى بعد غالباً ما يكون جوهرياً في المؤلفات الخيالية، في الشعر والمسرح ـ وخاصة في الأدب الملتزم، وبنسبة أكبر من الرواية ـ مارلو، وبروست أيضاً، سيلين وك. سيمون. . . ـ وبالتالي فإن الأدب في قسم منه هو «قراءة» للتاريخ.

تتوقف وضعية التاريخ باعتباره نوعاً على طبيعة النظرة إلى الأدب، وهذه بدورها تغيرت عبر العصور. لطالما اعتبر واحداً من الآداب ـ الجميلة إلى جانب الخطابة والشعر، وبالتالي كان يطمح إلى اعتباره نتاجاً أدبياً هذا على الأقل. مع العلم أن تاريخ العظماء في الماضي كان يستسلم طوعاً للفصاحة والبيان ويجاور بالتالي الخيال والتخلقية: كان الأدباء يبعثون الحياة في حكاياهم بذكر أقوال «يفترض» أن الشخصيات التاريخية قد نطقت بها. وعلى الرغم من انفصال هذين المجالين فيما بعد، فهناك حتى اليوم أشكال من الكتابة التاريخية (الحوليات، المذكرات، الوثائق وحتى السيرة الذاتية) تعتبر من أكثر الأنواع الأدبية دينامية إن لم يكن من أرفعها منزلة. وإذا كان التاريخ باعتباره حكاية الحقيقة يفترض أن يتأتى من السجل التعليمي إلا أنه غالباً ما ينحرف نحو التقريظ أو الزيادة الموجهة، أو يمثل الملحمية أو البرهانية أو الإحترابية، ويلتقي مع الإشكاليات الأدبية: يدرك المؤرخون أن مذهبهم يتطلب أشكالاً قادرة على البرهنة، عن طريق ذكر الوقائع، وأيضاً على الإقناع بطريقة تأويلها، بل لبلوغ اليقين، وبالتالي لم يعد الأمر مجرد قراءة معرفية. وهكذا يبقى فن الكتابة أحد رهانات المباحث التاريخية من أجل طرح إشكالية العلاقة مع الماضي كما أثبت ذلك على سبيل المثال ل. فيبڤر أو م. دي سيرتو. ومع ذلك فإن البحث والنقد الأدبيين يبديان الآن قليل اهتمام بالمؤلفات التاريخية وبمؤلفيها (واحد من آخر من قام بهذا رولان بارت بقراءاته لميشليه).

في المقابل، ينتمي الأدب إلى التاريخ. إنه يساهم في صنع التاريخ، خاصة بالتزامه «ويقول عنه شيئاً ما». مما لا شك فيه أن نظريات الإنعكاس تتعرض للنقد اليوم ويمكن للأدبي أن يدعي لنفسه فضاءه الخاص وتاريخه الخاص. ولكن هناك مؤرخين ونقاداً رأوا في الأدب ميداناً مميزاً لتاريخ العقليات، لا باعتباره وثيقة أو شاهداً وإنما أيضاً بما يكشف عنه من حساسيات، وطرائق تفكير وإيديولوجيات (*«أماكن الذاكرة»* مثلاً 1984 ـ 1993). في مثل هذه المسيرات يحتل تاريخ الأدباء، الكتاب، القراءة، والتاريخ الثقافي منزلة مهمة. يشكل التاريخ الأدبي أيضاً جزءاً من التاريخ.

لكن يمكن أن نصل إلى توتر بل وحتى نزاع بين ما هو «تاريخ أو أدب؟»: يهتم البحث الأدبي بشكل خاص بما هو أشكال ودلالات والباقي ـ سيرة ذاتية للأدباء، دراسة المؤسسات، الخ تعود للمؤرخين.

هذا النزاع يغطي في الواقع نزاعاً آخر بدئياً بين التاريخ والخيال. منذ أرسطو

نظر إلى الشعر باعتباره يفضي إلى حقيقة أرفع من الحقيقة التاريخية: تعالج هذه الأخيرة أحداثاً وقعت، وبالتالي فردية، محدودة، فيما يملك الشعر القدرة، عن طريق الخيال، على تقديم أحداث عامة شاملة والوصول إلى حقائق تصلح لكل زمان. يبدو أن هذا التصور يحرك في أيامنا هذه بشكل خاص الروائيين الذين يغتذون من التاريخ والذين دون أن يكتبوا روايات تاريخية يرجعون إلى أحداث تاريخية وقعت فعلاً للتعبير عن تجربة إنسانية شاملة وعامة. وهكذا يتجاوز الأدب الإحتمال التاريخي نحو رؤى أكثر أنتروبولوجية.

تفرع ثنائي من هذا النوع يفترض استقلالاً ـ على الأقل كبير نسبياً ـ في دلالة المؤلفات بالنسبة لوضعها التاريخي. استقلالية هي بالذات موضع اشكالية. من جهة أخرى يستمر ترابط التاريخ والأدب عبر البحث في التاريخ الأدبي، في عمليات وضع النصوص في سياقاتها، في دراسات أشكال النشر، في وضعيات وأحوال المثقفين، في إشكالية «الدوكسات»، في المشايعات والإنتسابات، في ثورات القيم، كلها مظاهر مشتركة.

Barthes R., «Histoire ou littérature», *[Annales, 1960]*, rep. dans *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963. - Certeau M. de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975,- Delfau G.& Roche A., *Histoire/Littérature*, Paris, Le Seuil, 1977,- Febvre L., *Combats pour l'histoire*, Paris, A.Colin, 1953.- Genette G., «Poétique et Histoire», *Figures, III*, Paris, Le Seuil, 1972.- Veyne P., *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1979.

آلان ڤيالا

راجع: الإنتساب؛ الآداب الجميلة؛ التسييق؛ المستند؛ التاريخ الثقافي؛ التاريخ الأدبي؛ التاريخ الرسمي؛ نظرية الإنعكاس؛ الرواية التاريخية؛ المنفعة.

التاريخ الأدبي — HISTOIRE LITTÉRAIRE

التاريخ الأدبي مذهب مهمته علمية تتوخى تبيان وفهم الأحداث الأدبية بالنظر إلى التغير الذي طرأ خلال العصور على الممارسات الكتابية الفردية والجماعية من زوايا ثلاث: إنتاج النصوص، تقعيدها، وتلقيها.

شهد عصر النهضة ظهور ما عرف باسم «histoire littéraire des sçavans» (كريستين 1973) الذي اعتبر استمراراً للتقليد القديم المتبع في «التقريظ» و«حياة» مشاهير الناس وفهرسة الآثار. أدى إنصهار هذه الأنواع إلى ظهور «*المكتبات*» التي يعتبر أقدمها في اللغة الفرنسية ما قام به لاكروا دي مين («*المكتبة الفرنسية*» 1584) ودي فيروبيه («*المكتبة الفرنسية*» 1585). ذكر هذان الكتابان أسماء الأدباء الذين

كتبوا باللغة الفرنسية مرتبة بحسب حروف الأبجدية بصرف النظر عن الموضوعات المكتوبة، كما يذكر المؤلفان بعض ما يتعلق بمحتوى الكتب المذكورة وأحياناً حكماً قيمياً بخصوصها. من بين ما رجع إليه لا كروا دي مين وڤيردييه مشاهير البيانيين (ليمير دي بيلج وتوري) وقوائم الأدباء المكتوبة باللغة العامية إضافة إلى «*كتاب أصل اللغة والشعر الفرنسيين*» لكلود فوشيه (1581) والكتاب السابع من «*أبحاث فرنسا*» (1560 ـ 1621) لإيتيين باسكييه (راجع أي. مورتغا 1995).

هذه «*المكتبات*» الأولى كانت موجهة بشكل أساسي إلى جمهور باحث. غير أن الإزدياد المطرد في عدد الكتب المطبوعة، إضافة إلى الاتساع المتزايد لجمهور القراء عملا على إنطلاق التاريخ الأدبي منذ القرن السابع. منذ تلك المرحلة طرح السؤال حول مسألة الحكم (الأخلاقي، السياسي، الفني..) حول المؤلفات كما حول عملية انتقائها. وهكذا تخلى شارل سوريل عن طموح الإحاطة الشاملة التي راودت سابقيه في كتابه «*المكتبة الفرنسية*» (1664) وفي «*عن معرفة الكتب الجيدة*» (1671) شبه المحصورين بالآداب الجميلة. متخلياً عن الترتيب الألفبائي لمصلحة تقسيم يعتمد نمط المؤلفات، يؤثر ذكر الرجال، والمؤلفات وأحياناً كيفية تلقيها. بهدف تثقيف القارىء، يختار أدباء يراهم جديرين بالذكر كما يذكر ما لقي كل واحد منهم من مدح أو قدح وفي حال النقص هذا لا يتردد بإتمام هذه الأحكام بآراء شخصية لتبيان عند أي أديب «يمكن» تعلم العلوم والفنون، وطريقة العيش الحكيمة». وبشكل أعم اتجهت أعمال تاريخ الأدب في تلك المرحلة نحو إقامة تاريخ وطني لما هو أدبي.

هذا الاستخدام النقدي غدا عاماً منذ نهاية القرن السابع، ليس فقط في عدد من المؤلفات التي تهدف إلى إرشاد الجمهور (*«التاريخ النقدي لجمهورية الآداب»* لصامويل ماسون 1712 ـ 1718) وإنما أيضاً في الدوريات المتخصصة بما يتم نشره راهناً (*«مذكرات تريڤو»* 1701 ـ 1767، *«الجريدة الأدبية»* 1705، *«أوروبا العالمة»* 1718 ـ 1720..). لمنشورات من هذا الطراز، استعملت لأول مرة عبارة «التاريخ الأدبي» كعنوان (*«المكتبة الفرنسية أو التاريخ الأدبي لفرنسا»*، أمستردام 1723 ـ 1742). تبناه بنيديكتين سان ـ مور للدلالة على عمل توثيقي ضخم (*«التاريخ الأدبي لفرنسا»* 1733..).

منطلقاً بإشراف دوم ريڤيه دي لاغرانج، دار هذا «*التاريخ الأدبي*» حول معلومات عن السيرة («حياته») والنتاج («مؤلفاته») وفق النهج المتبع في أعمال لاكروا دي مين وڤيردييه. لقد تميز باتساع الحقل المدروس: جميع الكتاب الذين أنجبتهم

فرنسا منذ العصور القديمة وبأية لغة كتبوا. يعتبر بنيديكتيو سان ـ مور رواد منهجية جديدة تميزت بحجم المعلومات ودقتها، بالنقد الفيلولوجي، وبالتسلسل التاريخي (التقسيم بحسب القرون: في سنة 1763 وصل البنيديكتيون إلى القرن الثاني عشر)، وبالخطاب المتمم على عتبة كل قرن الذي يقدم كماً من المعلومات المتعلقة بالحياة الأدبية التي على صلة بتلك المخصوصة بالأدباء. في نفس المرحلة ظهر تاريخ أدبي مدرسي الهدف وذو ترتيب خاص: «*محاضرات في الآداب ـ الجميلة*» (1747 ـ 1773) للمنشد باتيه الذي يدرس وعلى التوالي الأنواع المختلفة متتبعاً تطورها منذ العصور القديمة حتى وصولها إلى فرنسا، معتبراً أنها بلغت ذروتها في عهد لويس الرابع عشر. في نهاية القرن الثامن عشر، جاء جان ـ فرانسوا لاهارب، كتابه «*محاضرات في الأدب القديم والحديث*» (1799 ـ 1805) مشيراً إلى أنه لا يشتمل على العلوم الخالصة والطبيعية (وبالتالي فهو يؤكد أن لفظة الأدب اكتسبت أخيراً معناها الحديث)، موقوفاً بشكل خاص على «قرون العبقرية والذوق» هذا الكتاب محصلة تعليم ثانوي. كان فاتحة سلسلة طويلة من «التواريخ الأدبية» كتبها أساتذة من مثل أبيل ـ فرانسوا ڤيليمين (*«محاضرات في الأدب الفرنسي»*، 1828 ـ 1829) أو ديزيريه نيزار الذي كان محاضراً في معهد المعلمين العالي قبل أن ينشر هذه المحاضرات سنة 1844. مميزاً عمله عما قام بنيديكتيو سان ـ مور، ذكر نيزار أنه لن يتوقف إلا عند الروائع وما يتعلق بها «عند ما هو ثابت وجوهري ولا يمحى من الفكر الفرنسي» وفق عقدية أخلاقية توجه كل سرده التاريخي.

وشيئاً فشيئاً دخل هاجس أكثر علمية، نفساني عند سانت ـ بين، وبتأثير من فقه اللغة الألماني، سوسيولوجي لدى تين، رينان، وبرينتيير.. وفي نهاية القرن حدد غوستاڤ لانسون منهجاً (التاريخ القائم على وقائع) وموضوعاً (مشترك مع تاريخ الفن ذلك لأنه يعنى بحقائق حساسة) بهدف إقامة تاريخ أدبي علمي. انطلقت هذه المسيرة جنباً إلى جنب مع سلسلة من الإصلاحات ساهم فيها لانسون بشكل مباشر أرست في التعليم القانوني نظام «الآداب الفرنسية». باتت النصوص الأدبية الكبيرة تقدم في كتب مدرسية ومؤلفات تحوي نصوصاً مختارة موجهة للأساتذة والتلاميذ (دي غرنج، برانشفيك، كاستيكس وسيرير، لاغارد وميشار..) غير أن لانسون كان يعتبر أن التاريخ الأدبي هو من مسؤولية الجامعة بشكل خاص حيث أثار سلسلة من الأبحاث الجديدة. معتبراً أن الأدب ظاهرة إجتماعية ـ فكرة خطت طريقها منذ مدام دي ستايل ـ وسع البحث في المصادر والتأثيرات باعتبارها أسباباً تسمح بشرح الأثر الأدبي في

اجتماعيته، وفي المقابل في فرادته التي لا ترد (الصاحب 1983). ولكنه شجع أيضاً على تجاوز هذا النمط من التحليل الذي يركز على حياة ونتاج كبار الأدباء بتوسيعه ليشمل مجمل الحياة الأدبية الفرنسية. هذا النهج الثاني الذي يهتم بدراسة كل العوامل التي تحدد الأدب باعتباره ممارسة إجتماعية (القراءة، النشر، التوزيع..) بقي خطة عمل أسف عليها لوسيان فيبڤر سنة 1941. عمل ورثة لانسون (غوستاڤ ريدلر، دانيال مورنيه) على رفد وإغناء البنية التقعيدية مفصلين التفاصيل الفيلولوجية والبيوغرافية (على النموذج: الحياة والنتاج) دونما أي اهتمام بالتحليل الإجتماعي. تجسد هذا الإتجاه بتاريخ أدبي بحتي الطراز يتميز بتقليد قليل الإنسجام على المستويين الأبيستيمولوجي والمنهجي أعطى في القرن العشرين عدداً من المؤلفات البارزة (*ألبير تيبوديه، بيار دي بواديفر..*).

في خمسينيات وستينيات القرن الماضي حاولت أعمال استوحت علم الإجتماع (ل. غولدمان، ر. اسكاربيت..) ثم شكلانية في الستينيات (ج. جينيت وت. تودوروڤ) حاولت زعزعة التقليد الجامعي. قادت إلى انتقائية إنتاجية (راجع «*التواريخ الأدبية*» الجماعية المنشورة لدى أرتو 1968 ـ 1979، ولدى «*المنشورات الإجتماعية*» 1974 ـ 1980). ولكن كان علينا الإنتظار حتى سبعينيات القرن الماضي لنرى ظهور المقترحات النظرية والمنهجية المؤهلة لتنفيذ مشروع لانسون الشامل. اغتذت هذه التصورات الجديدة من التاريخ الثقافي المنبثق من مدرسة «*الحوليات*» ومن علم الإجتماع الأدبي. أوضحت تيارات البحث هذه الميادين التي تضمها النشاطات الأدبية (النشر، التعليم، ممارسات القراءة). كما نجم عنها عدد كبير من الأعمال المخصصة لمؤسسات، ولمسيرات الأدباء وحتى لتواريخ شاملة (نذكر مثلاً: «*الحياة الأدبية في كيبيك*» ليمير وسانت ـ جاك 1991). متكاملة، شجعت هذه التيارات ظهور تاريخ يهتم بطرح إشكالية إنتاج القيمة الأدبية. استدعى هذا الطرح الجديد مقاربة تتداخل فيها نظم عدة بطريقه لا تنفصم فيلولوجية، تاريخية وسوسيولوجية (راجع، شارتيبه 1993). استمر تاريخ الأدب القائم على إجراء جردة انطولوجية لأدباء معروفين، وإن صار من تلك اللحظة يشتمل على شيء من المعلومات تتعلق بالأوضاع والسياقات.

الأدب موضوع يتغير تحديده بالذات عبر العصور بل وحتى في نفس المرحلة. كما أن مادته محكومة بإجماعات اجتماعية حيث لا يوجد بشكل مسبق أي دليل على طبيعة الموضوع. وبالتالي يتطلب تاريخه سلسلة خيارات محورية تتعلق بامتداد الميدان

المعني (البنية وتشعباتها) وتقسيم الوحدات الزمنية المدروسة (الأدوارية أي التقسيم إلى مراحل)، كما أنه يركز من جهة ثانية مبادىء تهدف إلى وصف وشرح التطورات التي يمكن ملاحظتها.

طرحت مسألة البنية منذ أن قرر أوائل الناسخين والكتاب فصل المكتوب عن بقية الخطاب اللغوي، وإذ ذاك أفادت مجموعة من الميادين من استقلالية مطردة (الخطاب الديني، القضائي، العلمي، والتاريخي على سبيل المثال)، ومن بينها الأدبي. نذكر فليشييه، بوفون، وميشليه، لم يغادروا الحقل الأدبي إلا في نهاية القرن العشرين، مع أنهم كتبوا التاريخ، رغم احتلالهم قبل ذلك منزلة أدبية رفيعة. وبمعنى من المعاني، يعترف التاريخ الأدبي ضمنياً بأنه الأرض التي تغادرها الإختصاصات المختلفة التي تتمايز عنه: وهكذا فإن عدداً من الأبحاث الحالية التي تعالج الرواية والنثر الشخصي ـ اللهم إذا استثنينا تلك الموجهة إلى السوق الإستهلاكي العريض ـ والشعر والمسرح تميل لتشكل فضاءه الخالص.

يرتبط إتساع البنية بعامل حاسم آخر، خرج عن سيطرة ما هو أدبي، إنه عامل الهوية. تمثل التواريخ الأدبية في الإيديولوجيات المعاصرة دور *«أمكنة الذاكرة»* الوطنية، أولى المكتبات كانت *«فرنسية»* واليوم الكتب المدرسية للطلاب هي «فرنسية» أو *«كيبيكوية»* أو «سويسرية» أو *«بلجيكية»* وكل بلد فرانكوفوني لم يمتلك بعد تاريخه الأدبي يسعى لامتلاكه. البنى السياسية الجديدة، كأوروبا مثلاً، تسعى هي الأخرى لإيجاد *«تراث أدبي أوروبي»* (ج.س. بوليه، دي بوك، 1990).

إن ضخامة البنى الوطنية أو الدولية يقضي على طموح الإحاطة الشاملة كما سبق أن ظهر ذلك في *«تاريخ»* بنيديكتيي سان ـ مور. وهكذا يفرض مبدأ الإختيار نفسه. المبدأ الأكثر طموحاً هو إعتماد العينات الذي يسمح بأخذ فكرة واسعة عن مختلف الأدباء والأنواع. غير أن هذا المبدأ يتغير بفعل معايير أخرى نوعية. مع استبعاد الإحاطة الشاملة، يذكر مؤرخو الأدب من بين الأدباء والمؤلفات «الأفضل» أو الأكثر «أهمية» التي حظيت بإجماع عبر تعاقب الموروث، مجموعة من «الكلاسيكيات» (أو «نتاج قدوة»). معايير هذا الإختيار قد تكون ظاهرة أحياناً أو مضمرة أحياناً أخرى. ولكنها تستند دائماً إلى سلسلة من الوحدات السرية التي تسمح بامتلاك الأرض المحددة. *المؤلفات والمؤلفون* هم الموضوع الظاهر ولكن الخطر هنا هو بالإكتفاء بمجموعة من المشاهير فقط. على صعيد أكثر توسعاً، إن تاريخ الحركات والمدارس الأدبية، وتاريخ الأفكار والأنواع يبدو لنا أنه يعطي دروساً أكثر اتساقاً. كما نضطر

إلى إخضاع محتوى المادة التاريخية المتجانسة إلى عملية قطع زمنية. عملية التقسيم هذه إلى مراحل وأدوار تمحورت حول مفاهيم من مثل «المراحل» «القرون» «الأفكار» منظمة تاريخاً للآداب وفق المخططات التي استوحت التاريخ العام، أو عبر محاولات تأخذ بعين الاعتبار التاريخ الأدبي نفسه الذي يهتم بالمدارس والتيارات. ولكن هناك توتر دائم بين وجهات النظر الداخلية المنشأ والخارجية المنشأ. مما أدى إلى انتشار تقليدين نظريين إنطلاقاً من النصف الثاني للقرن التاسع عشر.

مبدأ يقوم على الحتمية قال به تين. حاول هذا أن يحدد لكل كاتب كبير «ملكة أساسية» تصدر عنها الخصائص المميزة للنتاج، وبالنسبة لكل أدب الحالة الأخلاقية التي انتجته، كما فسر هذه الملكة وتلك الحالة بحتميات ثلاث. العرق والبيئة والزمن. تمت استعادة هذا النمط من التفكير وإن بمعنى وسياق مختلفين من قبل النقد الماركسي. في تصور آخر، وبمعارضة للحتمية أظهر برونيتيير التأثير الذي يمارسه التقليد الأدبي على المؤلفات. مطبقاً على الأنواع المبادىء الدراوينية في تطور الأنواع، جعل من التقليد والتجديد قانوني التاريخ الأدبي. جسدت هذه النظرية مقدماً نظرية الفرق الجمالي التي عبرها فهمت الشكلانية الروسية وجمالية التلقي، التطور الأدبي. المفهوم الجهازي لدى *(Opoiaz)*، ومؤخراً نظرية الأنظمة المتعددة لإيتامار ايفن ـ زوهار، سلكا هذا النهج.

عند ملتقى أنماط التفكير هذه في بداية القرن العشرين، ركز لانسون في إطار تفكير منهجي استنار بالتاريخ الوضعي وعلم الإجتماع الناشىء على البحث الشامل عن المصادر والمؤثرات: هدف إلى الوصول إلى العبقرية الأدبية التي لا تفسرها الحتميات البيوغرافية أو الإجتماعية ولا التقليد الأدبي.

في نهاية القرن العشرين دعا علم الاجتماع الميداني إلى الإبتعاد عن كل خلاقة axi ologie معدة مسبقاً بهدف الأخذ بالقيم السائدة في الحقل المدروس باعتبارها وقائع موضوعية. عندها يقدم الحقل الأدبي إمكانية التوصل إلى عملية تقسيم مرحلية تستند على تطور الممارسات (ڤيالا، in Moisan، 1989). وفي نفس الوقت تساءل الجانب الآخر عن ممارسات المفاهيم الداخلية المنشأ والخارجية المنشأ: هل علينا استخدام مفاهيم ظهرت فيما بعد (مثل باروكية، كلاسيكية، الخ) أو الاكتفاء بالظواهر كما عرفت في زمنها بالذات (مثل البارناسية) أو تبني مفاهيم أدبية خالصة (مثل البارناسية أيضاً) أو مفاهيم أكثر شمولية (الوضعية مثلاً)؟ يتطلب كل واحد من هذه الخيارات طريقة مختلفة في البناء والتأويل. كما أن اختيار تاريخ قومي أو يدعو إلى

القومية ـ كما كان عليه الوضع في زمن لانسون، ترك أثره في الكثير من المؤلفات. وأخيراً تكمن واحدة من المصاعب الأساسية في كون التاريخ الأدبي يرتبط إلى حد كبير بوظيفته التعليمية التي تفترض تقطيعات واضحة. تتجه جهود الأبحاث الحالية جزئياً نحو تحليل التسييقات التي يسمح التاريخ بإقامتها (مثل أعمال GRIHL) دون محاولة فرض أطر تاريخ شامل دفعة واحدة.

Chartier R., «Histoires et significations», *Lettres actuelles*, oct.-nov. 1993, n°3, p. 66-72.- Compagnon A., *La Troisième République des lettres*, Paris, Le Seuil, 1983.- Cristin G., *Aux origines de l'histoire littéraire*, Grenoble, P.U. Grenoble, 1973.- Mortgat E., *Les origines de l'histoire littéraire nationnale*, Thèse Paris III, 1995.- Viala A., «État historique d'une discipline paradoxale», *Le Français aujourd'hui*, déc. 1985, n°72, p.41-49.- Coll.: *L'Histoire littéraire: théories, méthodes, pratiques*, C. Moisan (éd.), Les Presses de l'Université Laval, 1989.

داميان غراويز

راجع: القانون، القوننة؛ الحقل الأدبي؛ تسييق؛ تعليم الأدب؛ الدراسات الثقافية؛ الواقعة الأدبية؛ التاريخ؛ سوسيولوجيا الأدب.

التاريخ الثقافي HISTOIRE CULTURELLE

يُقدم التاريخ الثقافي دفعة واحدة على أنه دراسة العوالم الذهنية والممارسات الثقافية. يدور الأمر إذن على تاريخ يشكل نقطة إلتقاء أكثر مما هو مذهب جديد. تزيد خصوبته الأنتروبولوجيا، والسوسيولوجيا الدينية وعلم النفس الجماعي وحتى التحليل النفسي، إنه يعالج تاريخاً إجتماعياً للتصورات ويتوخى تفسير الطريقة التي «تتمثل فيها الجماعات البشرية أو يبدو لها العالم المحيط بها» جان ـ فرانسوا سيرينيلي.

يتطابق التاريخ الثقافي في الأصل مع إرادة مارك بلوخ ولوسيان فيبڤر اللذين أسسا سنة 1929 مجلة «*حوليات التاريخ الإقتصادي والإجتماعي*»، في إخراج مذهبهما من تاريخ يقدم السياسة والدبلوماسية والمعارك. إستهل م. بلوخ ولوسيان فيبڤر مقاربتهما بعلم النفس والجغرافيا، طلب الثاني من زملائه ومنذ سنة 1931 أن يحاولوا «إعادة رسم الحياة العاطفية الماضية» صورت أعمالهما (مارك بلوخ: «*الملوك صانعو المعجزات*» 1924، ولوسيان فيبڤر: «*قضية الكفر في القرن السادس عشر: ديانة رابليه*» 1942) التاريخ الثقافي. ساهم كل من ألفونس ديپرون أب علم النفس الجماعي أو التاريخي في فرنسا وغابرييل ليه برا أب علم الإجتماع الديني، كل على طريقته في تأسيس سيرة لم يكن أحد يعرف أنها ستغدو مذهباً مستقلاً بالكامل. لم

يطلق عليها بالفعل اسم التاريخ الثقافي إلا في نهاية ستينيات القرن الماضي عندما ابتعد مختصون بالقرون الوسطى (ألفونس ديپرون وجورج ديبي) وحداثيون مشهورون (روبير ماندرو وفيليب أرييس) عن مفازات التاريخ الإقتصادي والإجتماعي منفتحتين على أربع رياح الفكر، على الأنتروبولوجيا البنيوية لستينيات القرن الماضي، على «السجون الطويلة الأمد» الغالية على قلب فيرنان بروديل، وعلى كل المحاولات للفكاك من الماركسية المعتبرة بأنها آلية للغاية. سلك التاريخ الثقافي في هذه المرحلة طريقين على شيء من التمايز. في بريطانيا العظمى جددت حركة *(cultural studies)* التي ظهرت في جامعة برمنغهام في خمسينيات القرن الماضي مقاربة الجماعات البشرية الأقل حظوة. شق الطريق إلى ذلك كل من ريشار هوغار وأدوارد ب. تومبسول وأتباعهما. إنتقال منهجهما إلى الولايات المتحدة، إلى كندا أولاً، هذا المنهج الذي ابتعد عن المفازات المطروقة، يدرس بدقة المناخ الشعبي الذي ستوصله إلى غايته أشعار الطليعيين المتمردة وثقافة الجماعات البشرية الأقلوية، وظهور «*Gender studies*» الغاية في النشاط والدينامية في جامعات «العالم الجديد».

في فرنسا حيث انتشرت هذه التيارات بتأخر مؤكد، تجلى التاريخ الثقافي بادىء ذي بدء بتجديد الدراسات التي تناولت العصور القديمة والوسيطة. شهد تاريخ العقليات كما طبق على اليونان وعلى المجتمعات المسيحية في الغرب، محترفين غاية في التنوع، جورج ديبي، فيليب أرييس، روبير ماندرو ثم دانيال روش وموريس أغيلون، اهتم بالطبقات الثلاث لمجتمع العصر الوسيط، بالسحرة، وبجذور الثقافة الشعبية، بمجتمعات الفكر، المحافل، الأكاديميات، الأخويات، الحلقات والمجتمعات السرية أو السياسية. بموازاة هذه الأعمال هناك تاريخ الممارسات الدينية (ليه برا) الرياضية (كريبيلييه) الجسدية (ڤيغاريلو) وتلك المتعلقة بالكتاب والقراءة (پاستورو، دي سيرتو، روش، شارتييه) مما أنتج كثيراً من الأبحاث.

بنشره منذ سنة 1974 «*تاريخ فرنسا الثقافي*» في القرنين التاسع عشر والعشرين رسم عالم الإجتماع موريس كريبيلييه الطريق لفحص دقيق للممارسات والاستهلاكات الثقافية. تاريخ المسيحية، أو النشر، أو المكتبات، وأيضاً ثقافة المظاهر، الروائح والأصوات، الدموع والخفر، الضحك والموت، الألوان والمنسوجات، أمور أظهرت حيوية الأبحاث التي احتلت منذ عشرين سنة مواقع غالبة في حقل النشر لتأخذ طابعاً مؤسساتياً يزداد يوماً بعد يوم. يشكل «*التاريخ الثقافي لفرنسا*» (باريس، ليه سبي 1997 ـ 1998) نوعاً من نقطة المركز حتى وإن كانت هذه المجموعة المؤلفة

من أربعة مجلدات لا تستنفد بالطبع أنواع الدراسات التي تندرج ضمن إطار الثقافي وجميع التصورات التي تميز تأمل الفرد للحتميات التي هو موضوعها، يقيم التاريخ الثقافي بالطبع حواراً مع الدراسات الأدبية. وبعيداً عن التواريخ الأدبية المهتمة بالعظماء أو تواريخ الفن النخبوية، يهتم بتبيان وجود جماعات بشرية داخل كل مجتمع تنتج ثقافة أو ثقافات، يبين علاقتها بالعالم بتصورها له، ويعبر عما عاشته بوساطة التجليات الثقافية (الشعر كما الرياضة بحسب العصور والأمكنة). وهكذا ففي كيبيك شجعت مسألة الهوية على قيام حركة بحثية مشتركة بين أدباء ومؤرخين تتناول القرارات الوطنية والأجنبية للممارسات الثقافية (بوشار، لاموند، ميشون. سانت ـ جاك).

رافضاً فئات التحثقافي أو الأدب الهامشي، يفضل التاريخ الثقافي «تصوراته النظرية للبحث إلى ما لا نهاية ويسعى لاحتواء كل أشكال التصورات الإجتماعية المتعلقة بجماعة متجانسة ومقبولة من حيث العدد لتبرير قيام دراسة مختلفة عن الدراسة النفسية أو النفسية التحليلية. معتبراً بهذا إمبريالياً لرغبته بمعانقة كامل الواقع، بدا التاريخ الثقافي في نهاية الألفية المسيحية الثانية أشبه ما يكون بمقاربة تاريخية دينامية في هذا الحقل البحثي، ومكاناً للتبادلات بين الأدبي الذي يستوحي سوسيولوجيا الحقل، بين المختصين بدراسة الحضارات، بين اتباع التاريخ المقارن للمجتمعات، الأنتروبولوجيين، الأثنولوجيين والسوسيولوجيين المتنبهين لحساسيات الثقافة وأشكالها المتطورة. وهو بهذه الصفة يظهر علاقة نسب مع أنصار *(Kulturgeshichte)* على الطريقة الألمانية، وبرفضه التقوقع ضمن حدود دقيقة وتحديدات صارمة جداً. ربما كانت الصعوبة الكامنة في تبيانه بوضوح، تفسر الشغف به في أوروبا وأميركا الشمالية. يجد قسم من أفريقيا، والقسم الأكبر في آسيا، صعوبات بالغة في ترجمة مفهوم لا علاقة له بوجود فولكلور يفترض أنه حفظ دون أي مساس الثقافات الوطنية والقبتاريخية.

في التاريخ الثقافي يعتبر تحديد موضوع البحث أمراً مركزياً، وكانت هذه هي وجهة نظر مؤسسي مجلة *«حوليات»* منذ البدايات. عندما اهتم ريشار هوغار (*«ثقافة الفقير»* 1957، الترجمة الفرنسية 1970) بطرق قراءة العمال الإنكليز في خمسينيات القرن الماضي اخترع مفهوم «القراءة المنحرفة» وهكذا «حرر» الفئات الإجتماعية المعتبرة الأشد فقراً في مادة تثاقف الجمهور. يرجع هذا إلى منح استقلالية كبيرة جداً للمتلقين في موضوع الثقافة، وبالإبتعاد عن كل تحول منهجي مختزل. عندما عارض

روجيه شارتييه روبير ماندرو بعد سنة 1980 بنفيه وجود قطع ما بين ثقافة المعرفة والثقافة الشعبية تصالح مع هذا التقليد. محللاً مضمون أدب طروادة الأسطوري بعبارات تفيد خلط الأجناس والتهجين الثقافي، أظهر كيف أن نفس النصوص تنتقل في أوساط جميع فئات المجتمع وأن كيفية تلقيها هي مصدر المقاربات المتعددة. من محاولة دراسة الآلات الذهنية للماضي (فيبڤر) إلى صنع تاريخ الحساسيات (كوربين)، يدور الأمر في جميع الحالات على الاهتمام بالجماعات البشرية لا بالأفراد وحسب والتوقف عند تصوراتهم مع التأكيد على انه لا يمكن اختزالها بخصوصية الفرد فقط.

Certeau M. de, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard [1980], 1990. - Chartier R., «Le monde comme représentation», *Annales ESC*, nov.-déc. 1989, n°6, p. 1505-1520.- Corbin A., «Le vertige des foisonnements», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Janvier-mars 1992, n°39, p.103-126.- Lamonde Y., Bouchard G. *Québécois et Américains: la culture québécoise aux XIXe et XXe» siècles*, Montréal, Fides, 1995.- Ory P., «Qu'est-ce que l'histoire culturelle?", *L'Université de tous les savoirs*, Paris, CNAM, 2000, t.3, *Qu'est-ce que la société*, p. 255-265.- Rioux J.-P. & Sirinelli J.-F. (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997.

جان ـ إيف موليه

راجع: الثقافة، الدراسات الثقافية؛ النقد النسواني؛ التاريخ؛ التاريخ الأدبي؛ التأريخ الرسمي؛ الماركسية؛ البنيوية.

التأريخ الرسمي
HISTORIOGRAHIE

المؤرخ الرسمي هو كاتب مكلف بكتابة التاريخ. يغطي التأريخ الرسمي بالمعنى الواسع جميع ميادين العلاقات التي يقيمها الأدب مع التاريخ بما في ذلك الأنواع والممارسات (اليوميات، المذكرات، الخيال..) كما التوزيع النظامي لمن يقومون بدراستها. بالمعنى المعاصر يأخذ التأريخ الرسمي بالحسبان تاريخ «التاريخ».

في الموروث التاريخي اليوناني والروماني من تيسيديد إلى تاسيت توقف أدباء كبار عند الماضي القريب والبعيد، عند ما قام به أولئك الذين تركوا بصماتهم على التاريخ. استخدام مجموعات الأخبار والحوليات على غرار «سيرة حياة» أدى إلى جعل كتابة التاريخ متأخرة ولو قليلاً. في الغرب المسيحي توالت كتابة اليوميات والحوليات باللاتينية، والأديرة حراس الزمن والذاكرة الجماعية، توقفت عند الأحداث المميزة، بشكل خاص عبر حياة القديسين و«المياومين» الذين يدونونها.

في العصر الوسيط كان هناك كتّاب مهمتهم الإهتمام بما يقوم به الأمير، أو النافذون الذين يوظفونهم، من أفعال وأعمال. إنهم وفي آن معاً مذكراتيو ساسة ومحاموهم أمام محكمة التاريخ. ترجع كتاباتهم إلى الدعاية (على سبيل المثال لصالح

حج كومبوستيل في *Chronique du pseudo turpin* القرن الثاني عشر) وإلى إقامة تاريخ ملكي (*«الحوليات الكبرى لفرنسا من القرن الثالث عشر إلى القرن الخامس عشر»*) أو إلى حكاية تاريخية تتوخى التوثيق. تمتدح «الوقائع الإخبارية 1369 ـ 1410» التي كتبها فرواسار، تمتدح الأرستقراطية، تظهر تلك التي كتبها فيليب دي كومين (*«مذكرات»* 1624 ـ 1528)، تظهر شيئاً من التطور لجهة الإبقاء على مسافة ولو قليلة بين الراوي وموضوعه. في موازاة ذلك ومن خلال نوع المذكرات بشكل خاص، ازدهر تاريخ هو التاريخ الخاص بأشخاص الذين يقدمون أنفسهم باعتبارهم صناعاً للأحداث أو شهوداً عليها. بقي التأريخ الرسمي مرتبطاً بالسلطات السياسية، كما كان يعتبر الحصول على موقع مؤرخ رسمي مظهراً من مظاهر النجاح لدى رجالات الأدب. تسمية راسين لمنصب المؤرخ الرسمي لعهد لويس الرابع عشر كانت بمثابة إقرار الحظوة الإجتماعية الإستثنائية لهذا الإبن لضابط صغير (*«العلاقة مع ما جرى في حصار دي نامير»*، 1692 مثلاً).

شكل التاريخ حتى القرن الثامن عشر فرعاً رئيساً من فروع الآداب الجميلة. فونتينيل، مونتيسكيو، وفلاسفة التنوير ادعوا لأنفسهم حق التفكير بتاريخ البشر، وفي نفس الوقت وضعوا المفكرين إلى جانب الأقوياء الذين يصنعون هذا التاريخ. في خطابه الأولي في *«الموسوعة»* (1751 ـ 1772) قال دالامبير: موضوع تاريخ الرجل إما أفعاله وإما *«معارفه»* وهو (التاريخ) بالتالي إما *«مدنياً»* وإما *«أدبياً»* بمعنى أنه من نصيب إما الأمم العظيمة أو العبقريات العظيمة، الملوك أو الأدباء، الفاتحين والفلاسفة».

مع فولتير وفلسفة التاريخ، جرى التفكير بالتاريخ الشامل: «علينا قراءة التاريخ كفلاسفة وعدم الإكتفاء بتتبع مجريات الأحداث وإنما إيجاد معنى لها: ينبغي أن يكون للتاريخ معنى كما الكون» (1765). هذه الطريقة في التفكر بالماضي تجاوزت جميع التحفظات وغزت ومختلف المدارس من التاريخانية الألمانية إلى «الميتودية» الفرنسية. ومنذ ذلك الحين اختلطت الأفعال والغايات بحسب المعنى الذي يعطى لهما. باتت الأولوية تعطى لأهداف الأمة أو مخططات الطبقات الإجتماعية في عملية قراءة الماضي. إذن بهاجس إعطاء معنى للتاريخ، أخذ البحث التاريخي دلالته الجديدة في مجال التأريخ الرسمي متنقلاً من التفكر إلى النقد. وهكذا ومنذ نهاية القرن الثامن عشر أخذت فلسفة التاريخ تحل شيئاً فشيئاً محل اللاهوت والميتافيزيك كتفسير مؤسس لعلاقات البشر فيما بينهم. متماهية مع فلسفة التقدم، سرعان ما سوف

تتعزز بالبحث عن قوانين التاريخ المفترض أنها حاسمة فيما يتعلق بمستقبل البشر. «روح» شعب من الشعوب، طلبه للحرية، فهم هذا كله، سيغدو إثر أعمال هيغل الوسيلة الأساس في التفكير بالماضي في كتابة التاريخ الغربي. في موازاة ذلك، في فرنسا، في عشرينيات القرن التاسع عشر مع أوغيرستين تييري وفرانسوا غيزو وآخرين تحولت مطاردة معنى الأعمال الماضية إلى أفكار تشرعن الإدارة السياسية والحكومات الليبيرالية. فيما يتعلق بميشليه فرض ولمدة طويلة الرؤية الجمهورية لتاريخ فرنسا. غدا التاريخ عندها «العلم المقدس» للقرن التاسع عشر. أكثر براغماتية، طلب مؤرخو المدرسة الميتودية الفرنسيون، شأنهم في ذلك شأن ممارسي التاريخانية الألمان، طلبوا الدليل في رؤية الأحداث: تقوم المعرفة الإيجابية على ملاحظة «الوقائع» وتبيان علاقاتها. في هذه الرؤية للماضي يمتزج «الواقع» «بالحقيقة». متموضعين على حافة الوضعية، ركز المؤرخون شروطاتهم ومناهجهم في العلوم الإنسانية التي تدرس في الجامعة. استوحاها التاريخ الأدبي سواء فيما يتعلق بقضية الوقائع والأحداث أو فيما يتعلق بالمصادر والتأثيرات. ومذ ذاك وفي بداية القرن العشرين تعايشت رؤية للتاريخ علمية الهدف تهتم بالتاريخ كما بالتاريخ الأدبي، مع مؤرخين هواة وأدباء استمروا في التفكر بالتاريخ. الرواية التاريخية، التزام الأدباء، الخيال العلمي، وحتى العمل التاريخي الخالص لأدباء ذوي شهرة كبيرة (*«التاريخ المتوازي للولايات المتحدة الأميركية والإتحاد السوفياتي»* لموروا وأراغون 1963 مثلاً) أمور تشير كلها إلى أن الإيضاحات التنظيمية للجامعة بقيت عاجزة عن فرض نفسها على الممارسات الأدبية.

نهاية مرحلة الوضعية وظهور البنيوية أعاد طرح قضية تاريخ «سرد الوقائع التاريخية». «التاريخ ـ القضايا» الذي ظهر مع مارك بلوخ ولوسيان فيبڤر مؤسسي *«حوليات، اقتصاد، مجتمع، حضارة»* تجدد في سبعينيات القرن الماضي، لم يعد يكتفي بتحديد مقولته كمجرد معرفة بسيطة للماضي. رواية الوقائع، أيا يكن المنهج المتبع، لا يمكن أن تتخلص من الحكاية الذاتية ومن شكل من أشكال التدخل التي تفرضها الإستمرارية التي أعيد بناؤها. في روايته للأحداث غالباً ما يعبر المؤرخ عن معنى (م. دي سيرتو *«كتابة التاريخ»*، غايمار 1975). الإنتقادات التي وجهت إلى تسلسلية خيالية جاءت غالباً من منظرين لا ينتمون إلى جماعة المؤرخين: والتر بنجامين وميشال فوكو، ساهمت على طريقتها في «تثوير» عملية معرفة التاريخ. على سبيل المثال شكلت فلسفة التقدم المرمى الأثير لوالتر بنجامين الذي سعى إلى تحرير القوى الأسيرة لدى عبارة «كان مرة هناك» للتاريخ الرسمي الكلاسيكي. من وجهة

نظره، كما من وجهة نظر إرنست بلوخ: «التاريخ الذي يكشف كيف جرت الأحداث هو أكبر مخدر في القرن» («*باريس عاصمة القرن التاسع عشر*»، منشورات سيرف، 1989). منذ تسعينيات القرن الماضي، من الولايات المتحدة إلى إلمانيا، وفي كل ناحية عاش التاريخ في أزمة رغم تجدد مناهجه المتنوعة. كما أن التشكيك بحقيقة الخطاب المتعلق بالماضي قاد إلى تجديد كبير في عملية الكتابة التاريخية. الحركة الأكثر تجديداً جاءت من إيطاليا هي (mierostoria) وكتابها الأهم هو («*الجبنة والدود*»، فلاماريون 1980) لمؤلفه كارلو غينزبرغ والذي يستمر مرجعاً. القراءة الدقيقة لمرحلة، النظرة المركزة على فرادة شخص مشهور أو غير مشهور تسمح بأحداث قطيعة مع التأويلات الأحادية المعنى للماضي. تفحص الإنقطاعات بات يتقدم مذ ذاك على الرؤية الجمعية لأحداث تاريخ خطي البنية. «ليس بمقدورنا على الإطلاق غض الطرف عما سيصير إليه التاريخ. ربما كان الماضي بأهم ما فيه لا يزال مجهولاً، نحن لا نزال بحاجة إلى كثير من القوى الإرتجاعية» (نيتشه 1886). بتبيانهم لحقيقة الحكاية أو خيالها في مكونات التاريخ، ساهم المؤرخون المعاصرون في تضييق الهوة التي تفصل «علمهم» عن الأدب. لقد تم تجديد العلاقة بشكل عميق بين هذين النمطين من التفكير.

Benjamin W., «Thèses sur le concept d'histoire», *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.- Compagnon A., *Le démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998.- Lefebvre G., *La naissance de l'historiographie moderne*, Paris, Flammarion, 1971.- Rojas C.A.A., *L'histoire conquérante, Un regard sue l'historiographie française*, Paris, L'Harmattan, 2000. - Walch J., *Historiographie structurale*, Paris, Masson, 1990.

ميشال رويو - سارسي، پول آرون

راجع: الوقائع؛ التاريخ؛ التاريخ الأدبي؛ نظريات الحكاية؛ الزمان.

تاريخ الكتاب — HISTOIRE DU LIVRE

نشير تحت إسم «تاريخ الكتاب» إلى خصوصة تاريخية تعنى في الواقع بدراسة بنية وتطور عالم الكتاب (خاصة منذ ظهور المطبعة، وإن كان بعض المؤرخين يتناولون في أبحاثهم المرحلة السابقة على الثورة الطباعية). يجيش تاريخ الكتاب معارف، منهجيات، ومذاهب عدة (ببليوغرافيا، أدب، علم اجتماع، اقتصاد، اقتصاد سياسي، تاريخ اجتماعي وثقافي) بهدف الوصل بين جميع مكونات سلسلة الكتاب وتحليل دور مختلف المعنيين (الكاتب، الناشر، الطابع، المكتبي والقارىء) الذين يشاركون في عملية انتقال النصوص.

ترجع أوائل مباحث التنظير لعلم الكتاب إلى عصر التنوير، لا تشكل هذه الأعمال التي كتبها فاعلون في عالم النشر (ماليرب، ديدرو) دراسات علمية بالمعنى الخالص للتعبير. كان علينا الإنتظار حتى القرن التاسع عشر لنرى تشكل أوائل مكونات معرفة مبنية على التصنيف والوصف المحسوس للعمل، ومنذ تلك المرحلة بدأت دراسة الكتاب باعتباره منتجاً مصنوعاً، بضاعة للتجارة، وعملاً فنياً. تشكل علم للكتاب عبر عدة مذاهب متكاملة، هواية الكتب، البيبليولوجي (*«المعجم المدروس للبيبليولوجيا»* لمؤلفه غابرييل بينيو 1802) البيبليوغرافيا (علم الفهارس) المادية، الفهارس المكتبية (ديواى 1876) والإحصاءات الببليوغرافية (روتليسبرجر 1892).

في القرن العشرين، وبتأثير من العلوم الإنسانية، درس الكتاب في علاقته بالمجتمع. تم إقحام علم الإجتماع (ر. اسكاربيت *«ثورة الكتاب»* 1965) والإقتصاد السياسي (ر. استيڤال، *«الكتاب في العالم»* 1983) أو علم النفس ن. روباكين *«مدخل إلى علم النفس البيبليولوجيكي»*، 1922) لإدراك أمر غدا منتجاً استهلاكياً شائعاً. بدا الكتاب وسيلة تواصل يلبي حاجات إجتماعية مخصوصة. يدور الأثر على تقديم حلول للقضايا المثارة ومن بينها ظهور ثقافة الجماهير التي طرحت تساؤلات حول أساليب توزيع الكتاب، (تقرير شينيه 1932) وأطاحت بالتصنيفات التقليدية لعلوم المكتوب. (ب. أوتليه، *«بحث في التوثيق، الكتاب على الكتاب، نظرية وممارسة»* 1934). أدى إنتشار وسائل الإعلام الجماهيرية وعالمية الأبحاث المتعلقة بالثقافة، وخصوصاً منذ انتشار منظمة الأونيسكو (1946) إلى إكساب الدراسات المتعلقة بالكتاب المعاصر ملاءمة متجددة لواقع الحال.

في موازاة هذا التوجه البرغماتي للبحث، انتشر تاريخ للكتاب كمذهب مستقل في بداية ستينيات القرن الماضي. شكل نشر كتاب *«ظهور الكتاب»* لمؤلفيه لوسيان فيبڤر وهنري ـ جان مارتن (1957) تاريخاً مهماً لهذه المقاربة الجديدة. وفيما وراء المعطيات التجريبية (إحصائيات الإنتاج، اقتصاد الكتاب، الشكل الإجتماعي ـ الثقافي للقراء) جرى تبيان دور المطبوع والمكتوب في تطور العالم الحديث و«لفهم الكتاب باعتباره قوة في التاريخ» (دارنتون). رجع المؤرخون إلى الأيام الأولى التي شهدت المطبعة لتحليل تأثيرات هذا الإختراع على المجتمع، على العقليات وعلى السلوك. اهتموا بكيفية انتشار الإنتاج والقراءة على الأمد الطويل. وخلافاً لهواة الكتب وجامعيها، لم يتوقفوا عند الكتب النادرة أو الطبعات الجميلة، لقد اهتموا

بالمجموعات الشعبية والمؤلفات الأكثر رواجاً، لأن الأمر يتعلق قبل كل شيء بفهم تجربة القراء العاديين.

ألهمت هذه الرؤية أعمال الكثير من الباحثين مثل مارشال ماكلوهان الذي قدم في *«مجرة غوتنبرغ»* (1962) سلسلة من الفرضيات تتعلق بتأثير الثورة الطباعية على تصورات وتصرفات الأفراد ونمو المجتمعات. عام 1965 نشرت مجموعة من الباحثين من «المدرسة العملية للدراسات العليا» كتاباً بعنوان *«الكتاب والمجتمع في فرنسا في القرن الثامن عشر»*، هنري جان مارتين، *«الكتاب، السلطات والمجتمع في باريس في القرن السابع عشر»* (1598 ـ 1701)، أعاد روبير دارنتون رسم مغامرة نشر *«دائرة المعارف»*. حاولت اليزابيت. ل. ايسينستين إبراز وقع إختراع المطبعة على تكون المعارف الجديدة (*«ثورة المطبوع في أوائل الأزمنة الحديثة في أوروبا»* 1991). حاول ر. شارتييه كتابة جميعة للإشكالية (*«الثقافة المكتوبة والمجتمع»* 1996).

في بداية ثمانينيات القرن الماضي سمح كتاب *«تاريخ النشر الفرنسي»* (أربعة مجلدات بإشراف هنري ـ جان مارتن وروجيه شارتييه) بتجاوز مرحلة «النظام القديم» وغدا نموذجاً يحتذى لعدد من المشاريع الوطنية الكبرى من نفس النوع. وهكذا غدا تاريخ الكتاب مذهباً دولياً. أخذنا نلاحظ تكاثر تاريخ الكتاب في أوروبا وفي البلاد الفرنكوفونية (كيبك، سويسرا) وفي البلدان الأنكلو ـ ساكسونية (أوستراليا، كندا، اسكتلنده، الولايات المتحدة، بريطانيا ـ العظمى، إيرلنده ونيوزيلنده). لدى إنتهاء جميع هذه الأعمال بات لدينا نظرة إجمالية أولية عن التغيرات التي طرأت على الكتاب والنشر في العالم. عندما شمل التاريخ المقارن لمختلف النماذج الوطنية فضاءات غير مدروسة بما فيه الكفاية مثل الهند وآسيا وأفريقيا والعالم العربي ـ الإسلامي، صار باستطاعتنا الحديث عن تاريخ عالمي للكتاب ذلك لأن البنية العامة للطباعة والنشر، والمكتبة والثقافة التجارية للناشرين وستراتيجيات التصدير في المؤسسات ينبغي أن تدرس بأبعادها الدولية. «لا تحترم الكتب بحد ذاتها الحدود اللغوية أو القومية. إنها في الغالب نتاج أدباء ينتمون إلى جمهورية الآداب الدولية، يتولاها طابعون لا يعملون بلغتهم الأم، ويبيعها مكتبيون ينشطون خارج حدودهم الوطنية وتقرأ بلغة من قبل قراء يتكلمون لغة أخرى» (ر. دارنتون *«ما هو تاريخ الكتاب؟»* «in Gens de lettres gens du livre 1992».

Carter R.A., «What's changed since Cheney?», *Publishers Weekly*, 5 octobre 1992, p. 41-44.- Darnton R., *L'aventure de L'Encyclopédie, 1775-1800*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1982.- Martin H.-J., *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII siècle (1598-1701)*, Genève, 1969; *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Albin Michel, 1996.- Mollier J.-Y.& Sorel P., «L'his-

toire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIX^e^ et XX^e^ siècles. Approche bibliographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, mars 1999, 126-127, p.39-59.

جاك ميشون

راجع: الفهرسة؛ هواية اقتناء الكتب؛ النشر؛ الطباعة؛ الكتاب؛ المخطوطة؛ وسائل الإعلام.

تاريخ اللغة الفرنسية — LANGUE FRANÇAISE (Histoire de la)

يشتمل تاريخ اللغة بالمعنى الواسع مجموع التواريخ المتخصصة التي هي: تاريخ علم الأصوات، تاريخ النحو، تاريخ الكلمات (الاشتقاق، التطور، تاريخ الدلالة). أما بالمعنى الضيق، فهو دراسة اللغة باعتبارها نظاماً يتطور عبر الزمان. وهو بهذا المعنى لا يختلط مع الألسنية التاريخية، لأنه يظهر تمايزات بحسب البيئات التي أرست القواعد.

فكرة تهتم بالأصول والتقاربات، تهتم الألسنية التاريخية بشكل خاص بالدراسة الداخلية لتطور اللغات. وهكذا فإن فكرة تكون أو بنوة للفرنسية أو ارتباط بالنسب ـ مع العبرية أو اللاتينية أو اليونانية أو السلتية ـ يمكن ملاحظتها منذ العصر الوسيط وإنما بمقتضى الانتماء أو المنافسة المتبادلين، أو من وجهة نظر لازمنية تميل إلى جعل دراسة اللغة تشمل ميادين علم البيان والشعرية أو النحو. وضمن هذا التصور لطالما اختلطت الألسنية التاريخية مع علم النحو التاريخي. إذا كانت فكرة جعل الفرنسية، منظوراً إليها عبر تاريخها ـ موضوعاً للبحث ترجع إذن إلى ما قبل أوائل الأفكار التي تناولت اللغة المحكية، فإننا لا نجد تطبيقاً لها إلا اعتباراً من القرن السادس عشر، ليصبح أكثر منهجية في عصر النهضة ومع الأنسيين من مثل «ايتيان» وخاصة مع «*تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها*» لجوهيشان دي بيليه (1549). ومع ذلك بقي محكوماً بالرؤية الإيديولوجية القائمة على تمجيد اللغة القومية التي سبق وجودها في العصر الوسيط من خلال الإصرار المتزايد على التكلم «بالعامية» بدلاً عن اللاتينية.

عصر تأسيس «الأكاديمية» (1635)، خصص القرن السابع عشر جهوداً لضبط وعقلنة اللغة بإخضاعها للاستعمال الأدبي وللمجتمع الأرستقراطي، وذلك بتأثير من النحاة (بوهور، ڤوجلا). ركز القرن الثامن عشر اشتقاق الفرنسية من اللاتينية المتداولة. وبإشراف المقارنين الألمان (وخاصة فريدريك دييز)، أثبت القرن التاسع عشر هذه البنوة، وأكب القرن العشرين على دراسة مسألة الانتقال من الواحدة إلى الأخرى.

في هذا المجال، يبدو تاريخ اللغة أقرب إلى مقاربة خارجية تتناول ما يبدو واضحاً وجلياً في عملية تكون هذا المذهب. يبدو تاريخ اللغة الفرنسية منذ بداياته الأولى ـ النحوية والأنسية في القرن السادس عشر ـ وطوال مسيرته، وصولاً إلى مرحلة ازدهاره في القرن التاسع عشر، يبدو صعب التمييز عن بحث عن هوية، عن أدلجة غرضه، وعن تذبذب مسيرته داخل العلوم الإنسانية. في المراحل التي عرفت تطوراً حساساً («النهضة الأولى» في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، المرحلة الكلاسيكية، أو الثورة الفرنسية على سبيل المثال، وجه قسماً كبيراً من اهتمامه ناحية الأوضاع المتداخلة، إلى وقائع السياسة اللغوية الناجمة إما عن خيار متعمد، وإما عن اتجاهات وطنية لبعض الحركات، أو عن أزمنة انتشارها، إلخ.

وهكذا فإن دراسته تقترن مع الألسنية والنحو، كما مع التاريخ الخالص التي تتبنى اعتماد مراحله أيضاً.

تنجم علاقات تاريخ اللغة مع الأدب من طبيعة العملية التاريخية بالذات ـ وبمعنى آخر من تلك الموضوعية التي تفرضها النظرة عن بعد إلى الحقل المنظور إليه ـ ومن الميزة التي تمنحها هذه المسافة الزمنية للمادة المدروسة. ولأسباب إما إيديولوجية (تقدير مفرط «للغة الجميلة») وإما عارضة (اختفاء نماذج أخرى من النتاج المختص بالكتاب المقدس)، فإن ما هو مكتوب فقط أعطى الفرصة لتحليل استعادي شكلت النصوص الأدبية ولزمن طويل مرجعية كل شكل من أشكال التعبير. وهكذا فإن كتاب بيتي دي جيلڤيل *«تاريخ اللغة والأدب الفرنسيين»* الذي ظهر ما بين 1896 و 1899 عالج الموضوعين. اعتباراً من سنة 1905 ظهر *«تاريخ اللغة الفرنسية»* لكاتبه ف. برينو، الذي تبنى رؤية معاكسة، جعلت من المادة اللغوية معطى مخصوصاً. استمرت هذه النظرة الجديدة فيما بعد: لم يعد تاريخ اللغة يعتبر كتاريخ للأدب (أو كفصل من فصوله) وإنما كتاريخ للغة *«في جميع النصوص»*. ومنذ القرن التاسع عشر غدا تصوره شكلانياً بشكل أساسي: صار يهتم بكل الوقائع المادية التي يقدم المكتوب أدلة عليها وعلامات التطور بين مرحلة وأخرى، بل وبين أدباء نفس المرحلة أو الممارسات الكتابية التي ظهرت فيها. وهو بهذا المعنى يشكل قسماً من علم اللغة. وهكذا ليس مفاجأة في شيء أن تختصر وظيفته في الغالب على التحليل الداخلي للنموذج التقعيدي وللنظم الأساسية التي تميز اللغة. مرتبطاً بشكل خاص بالمفردات، وفي مبحث الاشتقاق، وبنسبة أقل بالمراحل التي تميز ابتعاد الفرنسية عما هي عليه الآن، وبالصرف وعلم الأصوات ومسائل التهجية، أو حتى الإملاء،

فإنه لم يهتم بالتركيب إلا بشكل مشتت، وفي محطة أخيرة بكل ما يتعلق بالدلالة أو بالإسلوبية.

يبدو ف. برينو، الذي ما يزال كتابه الضخم دون نظير في المجال العام لتاريخ اللغة، يبدو رائداً في الدراسة الداخلية والعلمية، لجهة استناده إلى وثائق اللغة الفرنسية. ومع ذلك، ومع أن النحو المقارن الضمني والبراغماتي يغلب على الكتاب (يقسم المادة اللغوية إلى مقطوعات أفقية ثم يتبع بعد ذلك منهجاً تزامنياً مع الاحتفاظ دائماً بفكرة الاستمرارية التاريخية) إلا أنه يظهر مقاربة اجتماعية ونفسية من خلال العديد من العلاقات التي يقيمها بين المجتمع واللغة، أو استعادة عنوان كتّاب آخر له يتناول العلاقة بين الفكر واللغة. تفسر الإيديولوجيا التي أرساها ف. برينو للغة الفرنسية هذا التكافل بين وعي تطور لغوي وتغيرات عضوية (أظهرت شكلها العلوم الطبيعية) وتأثير خارجي تتعرض له اللغة (ينظر إليه على المستوى المؤسساتي مما يجعلها خاضعة لوجهة نظر العلوم الاجتماعية). ترجع وقائع اللغة وعلى التوالي للحالة الاجتماعية والنفسية للمتكلمين، إنه النموذج الاجتماعي ـ اللغوي الذي يؤمن لهذه الفكرة خاصتها بوضعه اللغة كنظام شامل في قلب مبادئها وروابط الزمان والمكان والمؤسسات.

Brunot F. *et al.*, ***Hisoitre de la langue française des origines à nos jours***, Paris, A. Colin, 13 tomes, 1905-1953. -Cerquiglini B., ***La naissance du français***, Paris, PUF, 1991. -CHAURAND J., ***Nouvelle histoire de la langue française***, Paris, Le Seuil, 1999. -Lodge R. A. ***French: From dialect to standard***, Londres, New york, Routledge, 1993; trad. C. Veken, ***Le Français: histoire d'un dialecte devenu langue***, Paris, Fayard, 1997. - Picoche J. & Marchello-Nizia C., ***Histoire de la langue française***, Paris, Nathan, 3e éd. revue et corr. [1989], 1994.

برنار سركجليني، أوليفييه كوليت

راجع: الأكاديميات؛ المعجم؛ النحو؛ التاريخ؛ الألسنية؛ الأدب؛ العرف (المعيار)؛ فقه اللغة؛ مفردات اللغة.

التأمل (التفكر) MÉDITATION

التأمل بمعناه الديني هو عادة مرحلة تمهد للابتهال والتضرع والدعاء القائم على التعمق بمعنى عبارة، غالباً ما تكون من الكتاب المقدس، أو بمعنى علامة: التكرار الصوتي *(ruminatio)* إشباع، إسهاب، التطرق إلى نصوص أخرى، شرح وتأويل *(elucidatio)* أمور كلها تقرب التأمل من شرح النص. صار في القرن السادس عشر نوعاً من الأدب الديني المسيحي، انطلاقاً من المزامير في الأعم الأغلب. وبمعنى

أقل تشدداً يعني «التأمل» حالة من التركيز الداخلي، ونصوصاً تعبر عن خبيئة الكائن بتركيزها على موضوع أو معنى.

ظهرت أولى التأملات التي وصفت بهذا الاسم في القرن الثاني عشر (انسيلم، هيغ دي سانت فكتور، بونافنتير). طريقة كانت تتبع في الأديرة، ما لبثت أن تعلمنت وغدت شعرية، يشكل التأمل مرحلة وعي عقلانية قبل ازدهار الدعاء: قال سانت توما: «يسمع الإنسان الله في الأناجيل، وهذا ما يحدث في «*lectio*» ويتحدث إلى الله، وهذا ما يحدث في «*l'oratio*»». «يحول» التأمل الرؤى البشرية إلى رؤى إلهية. إنه دائماً بحث عن الحقيقة المعاشة في صدقية القلب، مستخدماً ذاكرة النص المقدس، تفاسيره عبر القرون، محاولاً مطابقة الأبدي مع الظروف المعاشة.

عندما نشر «الاصلاحيون» البر الفردي إلى جانب التضحيات الجماعية التي اعتبرت ضرورية، شجعوا طرائق، يومية أو أسبوعية، أو عند الحاجة، لامتلاك الوعي اللازم (لويس دي غريناد 1554، بداية *«مدخل إلى حياة فرانسوا دي سال الزهدية»* 1608، بوسييه *«مدخل إلى حالات التضرع»* 1695). اينياس دي لويولا، بإلحاحه في *«تمارين روحية»* على دور الخيال السابق على الخطاب، منحه رافعة عاطفية وبصرية. قد يستخدم التأمل كركيزة لصور النسك (تقارب مع الشعارية) أو الأشياء: البورتريهات، جمجمة، قبور، من هنا الترابط الغالب بين التأمل والسويداء، والتأمل والأباطيل.

صار التأمل نوعاً مكتوباً لأدب التقوى (سافونارول القرن الخامس عشر) نثري غالباً، قريباً من شروحات الكتاب المقدس، التي يمكن نظمها في أبيات موزونة بهدف تلحينها. وحتى وإن كان البروتستانت هم أول من عمل على نشر هذا النوع في إطار من طلب التوبة مع تركيز صريح على الكتاب المقدس (بيز، دي بليسي مورنيه، سبوند، أوبينيه)، إلا أنه فن كاثوليكي أيضاً، وإن كان أكثر تركيزاً على خلاص البشر بفضل آلام السيد المسيح (بيار دوريه، دي فير، ديبورت، لاسيبيد). إنه في أصل الأشعار الروحية (هوبيل، مالافال) حيث يوحي بعدد من المونولوجات المسرحية (*«بوليكت»*، مشاهد الاهتداء إلى الدين، مشهد افتتاح *«حذاء الشيطان»*).

قد يغذي أسلوب التأمل، خارج هذا النطاق الديني، جميع نصوص التفكر الأساسية (*«تأملات»* ديكارت 1641، ومالبرانش 1683)، الاستبطان (*«تأملات»* لامارتين 1820، واي. بيرل *«تأمل في حب مفقود»* 1925)، أو الذي يقدم نفسه على أنه كذلك (ل. بلوا، *«تأملات على متوحد في عام 1916»*، 1928).

تفاعل بينصي مع الكتاب المقدس، يعتبر التأمل أولاً فن تكرار القول والمحاكاة: نبذة من الكتاب المقدس يتم شرحها بوساطة نص آخر من الكتاب المقدس أيضاً. ينسج التأمل رباطاً يعزز وحدة العهدين والمزامير فيما بينها، والمشابهة المفسرة للماضي والحاضر في ائتلاف «الوحي». الليونة النوعية القائمة ما بين التفسير والتأويل، ما بين التأمل والدعاء، ما بين الوعظ وفحص الضمير، ما بين الاستبطان والالتزام الجماعي، تجعل من التأمل نصاً جاهزاً لاستقبال القارىء دون أن يفرض عليه أية مرجعية اللهم سوى الاستعداد للدخول في الحوار الخيالي بين «الأنا» المصلية و«الله».

التأمل نوع ملتبس يحول إشكالاً جماعية إلى تعبير فردي، وبالعكس تعميم ما يدخل في صميم الخاص، تعميق ما هو حميمي. إنه يدخل في أوسع أنواع السيرة الذاتية ورواية «الأنا». ينسج علاقة قرابة مع الحلم (من روسو إلى سينانكور)، *«التأملات»* (هيغو)، المذكرات الصريحة أو المعبر عنها مداورة (شاتوبريان) التي تركز على موضوع مكرور في حقبة من الزمن. تستند النزعة التأملية في المؤلفات الأدبية، تستند غالباً على رموز الموت، وبخاصة إبان المرحلة الرومانطيقية.

Jeanneret M., *Poésie et tradition biblique au XVI s.*, Paris, Corti, 1969. - Martz J., *The Poetry of meditation*, Yale, [1954] 1962. - coll.: *La méditation en prose à la Renaissance*, Paris, PENS, 1990. - Méditations de Jean de Sponde, S. Lardon (éd.), Paris, Champion, 1996.

ماري ـ مادلين فراغونار

راجع: السيرة الذاتية؛ الكتاب المقدس؛ الاستشهاد؛ المرثية؛ الشعار؛ السويداء؛ الصوفية؛ التأبين، الدين.

التأنق DANDYSME

إن كلمة «Dandy» هي كلمة إنكليزية عبرت أول الأمر عن طريقة في اللباس تقوم على أناقة مفرطة وغريبة سنها بروميل (1778 ـ 1844). وصلت الفكرة واللفظة إلى فرنسا في عشرينيات القرن التاسع عشر وباتت تعني طريقة أدبية. أظهرت جماعة من الأدباء الذين لم يعد هناك ما يثير استغرابهم: أصالة في اصطناع الملبس، نعومة العيش، تمايز في الفكر والأذواق الجمالية، وسائر القيم التي تجعل «الغندور» (أو المتأنق) نقيضاً لما هو عامي ومبتذل في العالم الحديث.

من بروميل إلى وايلد عبرت هذه الظاهرة (التأنق) القرن التاسع عشر متكيفة مع تتابع التيارات الأدبية. من نهاية الرومانطيقية حتى الانحطاط، من «شاتيرتون» إلى

«إيسينت»، تجسد «الغندور» في شخصيات عديدة في الروايات التي تروج لرفض القيم الاجتماعية وتؤثر التقوقع فيما سمي تارة مرض العصر وتارة أخرى عُصاب الانحطاط.

انتقد بلزاك هذه الشخصية في (*«بحث في الحياة الراقية»* 1833) وسخر منها ستاندال، ومع ذلك فإن صورة الغندور لقيت صدى إيجابياً وعميقاً لدى كاتبين رأيا فيه أكثر من مجرد مسألة ربطة عنق: باربيه دوريفيلي، وبودلير. فسّر باربيه في كتابه *«عن التأنق وعن جورج بروميل»* (1845)، كيفية ولادة التأنق نتيجة السأم الإنكليزي، وبين كيف أن هذه الظاهرة بعيداً عن أن تكون مجرد ظاهرة سطحية، إنها تعبر عن تصور للوجود. فهو يرى في الغندور «خنثي التاريخ» ومنذ «العصور القديمة» إلى «الأزمنة الحديثة»، من ألسيبياد إلى بروميل، إنه التجسيد لأرقى درجة من نعومة الحضارة. بودلير هو الآخر، رأى في الدراسة التي خص بها س. غيز *«رسام الحياة الحديثة»* (1863)، رأى في الغندور أنه يجسد وقبل كل شيء مقاومة جمالية (بفعل ميله للتصنع) و «أرستقراطية» في عالم يهرول نحو الديمقراطية ونحو ضياعه. يسعى الغندور في طلب بساطة مميزة وخارجة على المألوف تعبر عن «رغبة جامحة بلفت النظر بفصل الغرابة والتفرد». يرى فلوبير أيضاً أن «الغندور الحقيقي» هو الذي يبتكر قاعدته الخاصة. وهكذا تلتقي الاهتمامات الجمالية والاستراتيجيات الأدبية في عملية التمييز. وبالتالي قد لا يكون التأنق صافياً وبسيطاً كما تصوره باربيه، بل قد يجنح ليغدو تعاظماً. تعاظم طبع الاجتماعيات الأدبية في نهاية القرن كما هو ملاحظ عند اي. كاراسيس، والذي من أجل الحفاظ على الرغبة الجارفة بالتمايز التي تحرك الغندور، اعتمد استراتيجيات انتماء إلى تجمعات اجتماعية أكثر مما هي أدبية. يشهد الكونت روبير دي مونتيسكيو على انحراف هذا التأنق في نهاية القرن الذي كان بروست من قام برصده.

أضر هذا الانحراف بعدد من الكتاب (حتى ولو بالرفض) من بورجيه إلى بارس مروراً بموباسان وفرانس. يمكن اعتبار الرغبة بإعطاء صورة مدهشة عن الذات في نهاية القرن العشرين في بعض الحالات شكلاً من أشكال استمرار ظاهرة التأنق.

تطرح قضية التأنق مسألة خلفية ما هو مشترك لدى الكاتب عبر القرن التاسع عشر أكثر من كونه تعبيراً عن جمالية حقيقية. والواقع إنه يكشف عن إدراك أن النتاج وحده لا يكفي لتأمين شهرة الكاتب وإكسابه الشرعية. تساهم الاجتماعية، حتى في حال السلبية، في الانتماء الاجتماعي للأديب الذي يتميز بعلامات خارجية تعرف به

وتكشف انتماءه. ظاهرة باريسية التأنق، ستغدو القاعدة التي يلتزم بها الكاتب الذي يريد بلوغ أقصى ما بلغته «الموضة» بل وحتى تجاوزها. تنبعث دراسة التأنق وأشكال أدبية أخرى من دلالة الكاتب (في تصرفاته، عاداته المضحكة أو المستهجنة، طرائقه في الملبس). وهي تقترن مع توجه جمالي: تطلُّب الشكل الأنيق والمبتكر في آن معاً والتعبير عن التمايز بل وحتى عن عدم الرضى.

Carrassus E., *Le snobisme et les lettres français*, Paris, A. Colin, 1966; *Le mythe du Dandy*, Paris, A. Colin, 1971. - Kempf R., *Sur le dandysme*, Paris, UGE «10/18», 1971; *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris, Le Seuil, 1977.

جان - بيار برتران

راجع: الفن للفن؛ الطليعية؛ الانحطاط؛ التميز؛ علم الجمال؛ روح الشعب؛ الأصالة؛ الرومانطيقية؛ الصالونات الأدبية؛ الإستراتيجية الأدبية.

التأويل (الشرح) EXÉGÈSE

إنها اللفظة الخاصة التي غطت الأعمال اللغوية والتفسيرية التي طبقت على الكتاب المقدس، والتي كانت وفي آن معاً، تأويلية (ما هو المعنى الحقيقي المستتر؟) وتعليمية (تعليمه للمؤمنين) وعملية (مخططة للتبشير) إضافة إلى التمرن على الفكر الرمزي. أقام التأويل نظاماً عملاقاً من ما وراء النصوص طبع بطابعه علاقتنا بالنصوص بشكل عام بعيداً عن نصوص الكتاب المقدس وحسب.

اتخذ التأويل في أول الأمر مظهرين في الآبائية: الشرح المتواصل والموعظة، شرح (شفهي في البداية) لمقطع أثناء المجمع الطقسي والذي يشتمل على مختلف أشكال الشرح والتعليقات. يطرح نص الكتاب المقدس بمضمونه وتباينه مسألتين مختلفتين: المشاكل اللغوية، والتفسير.

بدأت مسألة نقد بناء النصوص والتحليل اللغوي حتى قبل ظهور المسيحية وقد سلكت تقليداً يهودياً ويونانياً. لقد عانى باستمرار من صعوبة لغة قديمة غير محكية، ومن ترجمتها، ومن الحقائق التاريخية التي تحيل إليها المفردات، الخ. بيد أن المرحلة الحاسمة مثلت إثر التقدم المفصلي الذي حققه تاريخ اللغات في القرن السابع عشر وكشفه أن النصوص المقدسة هي أقرب عهداً مما كان يظن، وأنها كتبت في تواريخ مختلفة، مع إلصاقات وإعادة كتابة داخلية، ونصوص مدسوسة. يرجع إلى كل من جاك كابل وهو بروتستنتي (*Critica Sacra*، 1634) وريشار سيمون وهو كاثوليكي (*«تاريخ نقد العهد القديم»*، 1678) فضل إقامة أسبقية الإثباتات الفقه لغوية للمعتقد.

لم يحدث هذا دون معركة، إذ كان يجب انتظار «مدرسة أورشليم التوراتية» (التي أسسها ر.ب. لاغرانج سنة 1890) من أجل إقامة وقبول مسيرة علمية في الكنيسة الكاثوليكية (التي لم تقبل التأويل النقدي ـ التاريخي إلا اعتباراً من سنة 1943).

عمل التأويل على الاستخلاص من نص الكتاب المقدس القصصي والتشريعي مرتكزات للعقائد، معتمداً بشكل خاص على سلسلة من القراءات المرمزة المنبثقة من التأويل المؤسس لأوريجين (القرن الثالث). وهو يختصر عادة بالعبارة الوسيطة «المعاني الأربعة للنص المقدس»: معنى حرفي؛ تاريخي، ومرجعي يقرأ الكتاب المقدس بمقتضاه باعتباره شهادة على التاريخ الواقعي؛ معنى نموذجي: يبشر العهد القديم بقدوم المسيح وبعض شخصياته هم نماذج لذلك (موسى، داود)؛ معنى رمزي أو فكري: يبين الكتاب المقدس حقائق الإيمان الذي يضمن خلاص كل نفس؛ معنى باطني: يكشف مصائب حياة الكنيسة بين هذا العالم والعالم الآخر حيث خلاص البشر على يد المسيح. انتشر مجمل هذه القراءات المرجعية والرمزية في أنواع الشروحات وشكل قاعدة للوعاظ الذين كانوا يوسعون، انطلاقاً من آية، موضوع تعاليم النص على جميع هذه المستويات.

شكل التأويل أيضاً عملاً للتثبت من العقائد الأساسية، من أجل إقامة خصوصية مسيحية في مواجهة اليهودية أول الأمر، وكقوة تبشيرية في مواجهة الوثنية، وأرثوذكسية كاثوليكية في مواجهة حركات الهرطقة في القرون الأولى، ثم في مواجهة «الحركة الإصلاحية»، وبالطبع داخل هذه الحركات الاعتقادية المختلفة، غير المتجانسة أصلاً.

شكل التأويل والكتاب المقدس وسائل لتماثل المجموعات (شعوب، مؤمنين، كنائس، مذاهب). نقل كل منها معارف سابقة إلى ثقافته: تفسير النص المقدس هو الجامع. وهكذا ارتبط بالفلسفة الأفلاطونية الجديدة: شكل هذا المزيج قاعدة ثابتة للفكر الغربي. كما شكل غالباً موضعاً لمناظرات حامية قبل أن تستقل العلوم بشكل نهائي في القرن التاسع عشر (وأيضاً): أيات «التكوين» الأولى، «الرسل»، «سفر الرؤيا»، شكلت مرتكزاً للتفكير بالميثولوجيات المقارنة، لعلم الكونيات، لطبيعة العالم، لبنية الزمن. وأخيراً وبحكم كون التأويل مناقشة وشرحاً فقد غذى أدب التقوى والورع.

لقد طبع التأويل وبقوة التعلم الغربي للنصوص. بداية لأنه كان يفترض قدسية

النص، وبواقع أنه يحوي المعنى بشكل تام رغم وفرة نصوص ما وراء النص التي تهدف إلى إيضاحه: القراءة اكتشاف وتدريب على القارىء أن يقوم بهما.

وهكذا فإن قراءة النص المقدس هي مختبر التجربة الأوروبية للمكتوب وعملية تنظيره. دفعته إلى أقصى مداه عندما قامت «القبلانية» (منذ القرن الثاني ق.م.) بالتأكيد على قدسية النص وماديته (مناقضة بهذا الغنوصية التي ترى أن الوحي خارج الحامل الأدبي). وهكذا فإن كل المعارك التي تناولت علاقات العلامة بالمعنى والأهلية التأويلية سبق لها أن أثيرت.

Cocagnac M., *Les symboles bibliques, lexique théologique*, Paris, Le Cerf, 1993. - Lubac H. de, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Le Cerf, 1993. - *Literature and the Bible*, David Bevan (éd.), Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1993. - Pelletier A.-M., *Lectures bibliques aux sources de la culture occidentale*, Paris, Nathan Cerf, 1995.

ماري ـ مادلين فراغونار

راجع: الكتاب المقدس؛ الشرح؛ التفسير؛ شرح النص؛ هيرمينوطيقيا؛ الآبائية؛ فقه اللغة؛ الرمز؛ النص.

INTERPRETATION — التأويل (التفسير)

راجع: هيرمينوطيقيا؛ الترجمة.

ÉRUDITION — التبحر (التنقيب، الرواية)

يعني التبحر مسيرة معرفية تقوم على دراسة النصوص باعتبارها مصدراً للمعرفة، والعلم الموسوعي الذي ينتج عن ذلك في آن معاً. وبالتالي «تنقيبي» أو «معرفي» كل نتاج أدبي يعرض (عبر علامات من مثل التعليقات والملاحظات الهامشية، والمراجع والاستشهادات) معرفة تفترض أهلية خاصة من قبل الكاتب أو القارىء أو يهدف إلى تشكيل هذه المعرفة (شروحات، نشر، ترجمات).

تجلت مقدماته بالتفسير والتقليد المدرسي «*emendatio*» ومجاميع *(exempla)* توسع التبحر في فرنسا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. ولد هاجس بناء المعرفة على الحقيقة حركة واسعة تقوم على العودة إلى المصادر القديمة للنصوص. وضمن تصور «النقد» النصي الذي اقترحه كل من كاسوبون وليبس وسكاليجيه على وجه الخصوص تضاعفت المنشورات والترجمات والشروحات الهادفة إلى الإضاءة على النصوص. خلال عهد فرانسوا الأول حاولت النهضة الفرنسية أيضاً فرض نفسها

والتنافس مع النموذج الإيطالي (بيديه، دوليه، ايتيين). اجتاح الميل إلى التنقيب مجمل النتاج الأدبي وذلك عن طريق الاستشهاد بالنصوص التي شكلت مجموعات (*«أداج»* لايراسم 1500) أو تلك التي بذرت في نسيج النص (*«مقالات»* مونتيني (1580). وساهم بخلق اتجاه عام إلى التجميع (مما أدى إلى ظهور عدة أنواع: المنتقيات، متفرقات، *Polyanthea*، إلخ). في بداية القرن السابع عشر لقي هذا التقليد النقدي حفاوة في اجتماعات الباحثين (بيريسك، ب ميرسين). الحلقة الأكثر شهرة في باريس هي «أكاديمية» الأخوة ديبي. غالباً على صلة مع الزندقة شكل التبحر ضمانة للانفتاح الفكري والاستقلال الثقافي. شهد القرن السابع عشر انطلاق التفسير اللاهوتي. وبهاجس مناظراتي احترابي توبعت مسيرة تنقية تاريخ «للكنيسة» كان قد بدأ في القرن السادس عشر في إطار «الإصلاح» ثم «مناهضة الإصلاح»، فيما أنجز الرهبان البينيدكتيون لسانت ـ مور عملاً فيلولوجياً ضخماً لتحقيق وتنقية وثائق الموروث الديني.

ومع ذلك واعتباراً من منتصف القرن، أدى التطور المرتبط بالديكارتية وبالذوق الاجتماعي إلى فقدان الثقة بالمرويات التي اعتبرت عديمة الجدوى تقدم إعمال العقل الحكم والاختبار، كما اعتبرت متحذلقة بالمقارنة مع أخلاقية وجمالية راقية قوامها الوضوح والطبيعية.

كما أن مضاعفة ظهور المعاجم في نهاية القرنين السابع عشر والثامن عشر لا يؤشر إلى عودة للرواية. إذا كانت *«الموسوعة»* أو *«معجم تريڤو»* تبدو كما لو أنها مجملات، فإن رسملة المعرفة مذ ذاك باتت تخدم غايات سياسية ونقدية. أخذ الفلاسفة على التنقيب دوره الموسوعي الخالص، وهو يختلف عن الآداب ـ الجميلة والعلم بكونه «معرفة الوقائع» (دالامبير خطاب تمهيدي *«للموسوعة»*) ليلجأ في القرن التاسع عشر إلى مذاهب وخصوصيات التاريخ الأدبي وفقه اللغة. موروثة من القرن السابع عشر، تعززت واستمرت النماذج المقولبة لمتحذلق الكلية، ومع قلة جدوى المعرفة التي تقدمها المرويات تضررت واستمرت في القرن التاسع عشر عند هيغو أو فلوبير (بوڤار وبيكيشيه 1880). التقت مع تقليد يسخر من مدعي المعرفة (رابليه، سوريل، ستيرن في بريطانيا العظمى، إلخ) أو من المتعلم على نفسه (سارتر). إذا كانت الرواية والمرويات تساعد على خلق كتّاب مثل ب. كينيار ومارغريت يورسينار (مذكرات هاردين 1951، *«الكتاب المسود»* 1968) فإنها نادراً ما تبدو كذلك في الأدب الحديث.

يقوم مبدأ الرواية على إنتاج معرفة انطلاقاً من استعادة معرفة سابقة تأتي هذه المعرفة الجديدة لتتراكم فوقها. في الأدب توازي الرواية مفهوماً للخلق باعتباره تقليداً للنماذج الموغلة في القدم. وبالتالي فإن المهم في مبدأ إعادة الإنتاج هذا سلطة المعرفة أو النص المنتج. يأخذ هذا النص مشروعيته من الموروث الذي يقوم عليه ويندرج فيه في نفس الوقت، تقليد يكفي قدمه لإثبات قيمة حقيقته. تطرح الرواية إذن قضية مفهوم الأديب. إذا كنا نرى هذا المفهوم بمعنى السلطة، يبدو أن الرواية لا تدع مكاناً للكاتب، فالرواية تعني تماماً الإمحاء خلف صوت الآخر. بيد أن الممارسات البينصية في الخلق وفقه اللغة والتاريخ الأدبي، في التعليم والبحث تثبت أنها لا تزال حاضرة في الوقائع.

Barret-Kriegel B., *La défaite de l'érudition*, Paris, PUF, 1988. -Beugnot B., *La mémoire du texte*, Paris, Champion, 1994. -Grafton A., *Les origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, Paris, Le Seuil, 1998. -Jehasse J., *La Renaissance de la critique. L'ésor de l'humanisme érudit de 1560 à 1614*, Publications de l'Université de Saint-Étienne. 1976. -Pintard R., *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII s.*, Paris-Genève, Slatkine [1943], 1995. -Coll.: *Representations*, numéro spécial «The new erudition», University of California press, automne 1996, n°56.

كلير كازاناف

راجع: السلطة؛ النقد الأدبي؛ الموسوعة؛ التعليق؛ التاريخ الأدبي؛ الأنسية؛ المحاكاة؛ الزندقة؛ المذكرات؛ نموذج؛ فقه اللغة.

التجديد (الإبتكار، الإبداع، البدعة) INNOVATION

مطبقاً في الأدب والفنون، يعني مفهوم التجديد إدخال سمات موضوعاتية أو شكلانية تشتهر أو ينظر إليها على أنها «جديدة» بمعنى أنها غير مطروقة قبلاً. بهذا المعنى يتعارض التجديد مع التقليد والتكرار، إنه يندرج ضمن جدلية الاستمرارية والقطع، ويقدم نفسه أحياناً على أنه محرك التطور الأدبي.

لقد سيطرت على الأدب ولزمن طويل العقيدة القائلة بوجوب تقليد النماذج التي أبدعها القدماء. ومع ذلك فقد طرحت مسألة التجديد داخل هذا الإطار. وهكذا كانت الدعوة التي أطلقها دي بيليه لإقامة أدب فرنسي قادر على منافسة الأدبين اليوناني واللاتيني تعتبر تجديداً (*«تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها»*، 1549)، في القرن السابع عشر ثمنت الجمالية اللطيفة الجديد، وفي المعركة التي دارت بين «القدماء» و«المحدثين» توطدت الفكرة القائلة بأن المحدثين قادرون على تجاوز القدماء. نظر إلى الديكارتية باعتبارها «فلسفة جديدة» ولهذا قرظها أنصارها، وأدانها

لهذا السبب المسيحيون التقليديون. في النصف الثاني من القرن الثامن عشر (عند بوفون مثلاً *«خطاب حول الأسلوب»*، 1753، روسو *«اعترافات»* 1765 ـ 1770: «أقوم بعمل غير مسبوق على الإطلاق»...) صار التجديد قيمة مطلوبة. ومع الرومانطيقية غدا تاريخ الأدب تاريخ صراع متكرر للقديم والجديد. وهكذا تم تحديد الرومانطيقية بالمقارنة مع الكلاسيكية، والبارناسية بالنسبة للرومانطيقية، إلخ. أرست الحداثة آلية عمل للأدبي تقوم على فكرة مفادها أن كل جدة تسير نحو الشيخوخة لتغدو عملاً مكروراً أو معنى مبتذلاً أو «نمطاً» لا بد أن يزاح من قبل تجديد جديد، هذه السلسلة من عمليات القطع تحدد تتابع المدارس والزمنية الخاصة للحقل الأدبي. ضمن هذه الرؤية تغدو استعادة الجماليات القائمة أو الهرمة مرادفاً «للتبعية» أو «التخلف»، وتساهم في عملية إسقاط المؤلفات أو التيارات المعنية (مثلاً: اعتبرت الشعبوية التي ظهرت في القرن العشرين امتداداً متأخراً للطبيعية) فيما قدم الطليعيون أنفسهم على أنهم لا يعبأون بالماضي، أو أنهم يجدون التجديد بالعودة إلى موروث أكثر قدماً من الموروث السائد يومذاك.

بخلاف الأصالة التي غالباً ما ينظر إليها على أنها ظاهرة فردية مردها إلى «شخصية» أو «مزاج» الكاتب، يفهم التجديد بشكل أفضل ضمن بعد جماعي: الكتاب أو مجموعة الكتاب التي تنهد إلى التجديد، يندرجون دائماً في علاقة قوامها التفكير فيما سبق، ويتخذون لأنفسهم موقعاً من تاريخ أدبي يشعرون في آن أنهم خاضعون له ولديهم من الاستقلالية ما يكفي للقطع معه في إطار جدلية من الاستمرارية والقطع، من التقليد والتغيير. يتطلب هذا رؤية للتاريخ تسيطر عليها فكرة التقدم التي تميل إلى مزج «الجديد» مع «الأفضل».

في القرن العشرين فسر الشكلانيون الروس (تينيانوف) الجدة بضرورة «الخروج على المألوف» *(Ostranenie)*: في مواجهة التجمد والاستهلاك الناجمين عن الاستعمال المتكرر للأشكال المكرسة، يغدو التجديد الذي ينظر إليه على أنه «ميزة تفاضلية» ضرورياً ليعيد للعبارة الأدبية حيوية قد تغامر بخسارتها لولاه، معترضة على الميزة الآلية لهذا التفسير، ربطت جمالية التلقي آلية التجديد مع مفهوم «أفق التوقع»: كل نتاج فني يطرح ويخلف وراءه ما يشبه أفقاً يحوي «الحلول» الممكنة بعده» (جوس ص66). التبادل الجدلي بين مبدعين وقراء يحدد شروط تقبل التجديد بإدراجه بالاحتمالات المرسومة من قبل الأدب السابق. في الحقل الأدبي، نظام الفروقات

وفضاء المنافسات بين الأدباء، ترتبط مسألة التجديد أيضاً بقضية التمايز: التجديد «متمايز» وبالتالي فهو ذخر للشرعية أو للحظوة Bourdieu (بورديه 1992). رغم الخلافات القائمة بينها تلتقي هذه المقاربات الثلاث بالنظر إلى التجديد على أنه ميزة في الجوهر، وبالتالي على أنه يحمل قيمة أدبية.

Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992. -Jauss H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard [1972], 1978. -Tynianov I., «L'évolution littéraire», dans Todorov T., *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1966, p.120-137.

بنوا دينيس، رينييه غروتمان

راجع: الطليعية؛ التميز؛ المحاكاة؛ البينصية؛ الأصالة؛ التلقي؛ التقليد؛ القيم.

التحفة (العمل الرائع) CHEF-D'ŒUVRE

ظهرت هذه الكلمة في اللغة الفرنسية في القرن الثامن عشر في معجم المهن والحرف لتدل على شيء يصعب إنجازه ويتوجب على عامل عند حرفي ماهر صناعته لكي يعترف به معلماً في صنعته. يحيلنا الشق الثاني من هذه الكلمة إلى معناها البدئي: ما أنجز، ما تمت صناعته باستخدام فن ما، بالمعنى الأولي، تقنية، مهارة، أما الشق الأول فمزدوج المعنى فالكلمة تعني «رأس» وبالتالي يمكن أن تحيلنا إلى مؤلَّف «أساسي»، أو أن تشير إلى «الذي يأتي في الرأس، الأول». في الفن كما في الأدب، وفي اللغة المتداولة تعني هذه الكلمة مؤلَّفاً أساسياً متفوقاً، ذروة ما بلغه كاتب أو نوع في واحد من إنجازاته.

استخدام هذا المفهوم يحمل في طياته على الدوام حكماً قيمياً. في الأصل كانت الشركة التي تنتج تحفة تعرضها على لجنة من معلمي الصنعة الذين يقررون قبولها باعتبارها كذلك أو لا. إذ لا يمكن الفصل بين التحفة والاعتراف والتكريس. وبالتالي فإنه لا يمكن جعل هذا المفهوم موضوعياً تماماً. اللهم إلاّ إذا اعتبرنا الشعور العام *(le consensus omnium)* عندما يمنح هذه الصفة لبعض المؤلفات يعترف لها بقيمة ذاتية تتضمنها: ولكن مع الأيام تتغير التقديرات للأثر نفسه (وهكذا فإن هوميروس نال إعجاب أنصار القديم وانتقده أنصار الحديث) بل وقد تتغير داخل مجتمع بعينه، إنها جوهر العديد من المعارك الأدبية. وهكذا فإن هذه المفهوم لم يحظ أبداً بنظرية. في المقابل، إضافة إلى شيوعه في اللغة المتداولة، يستخدم في المؤسسات: مجموعات توجيهية أو كتب دراسية أدبية تقدم شيئاً «بتحف أو روائع»

(هذا الكاتب، هذا النوع، ذلك العصر، ذلك الأدب). يرتبط هذا الاستخدام بالفئات من مثل «كبار الكتّاب» و«النماذج» و«الكلاسيكين». لقد استخدم بكثرة في التاريخ الأدبي. تقسيم هذا المفهوم إلى مراحل مميزة بغلبة مدرسة أو جمالية معينة أفضى إلى اعتبار تجسده كأفضل ما يكون في بعض المؤلفات: *«فيدر»* (1687) في المسرح الكلاسيكي، *«ري بلاس»* (1838) أو *«لورانزيو»* (1834) بالنسبة للدراما الرومانطيقية، *«نانا»* (1879) بالنسبة للرواية الطبيعية الخ. تنسجم هذه الطريقة في الرؤية مع تصور تربوي، يعترضه فرض مفهوم غائي: لم تعد التحفة الصفة المعطاة لمؤلَّف تم الاعتراف بنجاحه الكبير، وإنما هي بلوغ الذروة بحيث تبدو المؤلفات السابقة مشاريع أولية والمؤلفات اللاحقة صوراً باهتة عديمة الطعم. إذن ظاهرة فعلية، عملية التقليد، والاستعادة، والوراثة والبينصية، تحولت إلى رسم لقدَر من الجماليات، وفي نهاية المطاف، لرسم التاريخ.

وهكذا نجد عند بعض المؤرخين والنقاد تحليلاً غائياً ثانياً يعتبر أن نتاج أديب كبير يشتمل على قمة واحدة أو قمم مكتملة، تحفه أو روائعه، التي لا دور لكتاباته الأخرى سوى مواكبتها أو التهيئة لها. حظي هذا النمط من التحليل بصياغة حكمية عند ج. لانسون اعتبر ضمن طموحاته تاريخاً أدبياً قادراً على إرساء «قانون لظهور التحفة» عن طريق التقاء نضج جمالية ونوع، مهارة فنية للأديب، نضج الجمهور *«منهج التاريخ الأدبي»* (1925, 1905). بيد أنه سبق لهذه الفكرة أن عرضت بشكل ساخر قبل ذلك بزمن طويل في *«تحفة لمجهول»* كتبها سان ـ هياسنت (1714): يقوم هذا الكتاب على عرض أغنية مبتذلة تواكبها كميات من الشروحات والتفسيرات والتعليقات قام بها رواة (وهميون) تعاملوا معها على أنها أثر مهم وبضربة قلم اعتبروه تحفة.

مفهوم التحفة خاضع بالطبع لمفهوم الأثر والفن، وبالتالي إرادة شيء ما، مما يجعل هذه الإرادة موضع تساؤل. اعتبر م. بلانشو مثلاً (1959) إن الرغبة في إنتاج تحفة وهم ضروري للكاتب ـ إنها تدفعه للكتابة ـ ولكنها مشؤومة، وإن أثراً أساسياً ليس هو ثمرة فن بقدر ما هو نتيجة جهوزية عرف الفكر كيف يفرضها لتصبح صالحة للتلقي.

التوتر القائم بين هذه التصورات يجسد ازدواجية المفهوم. ولكن تذبذبه في الاستخدام يلبي حاجة ورهاناً! عدد المؤلفات يحتم تمييز ما يستحق أن يعرف ويقتنى من هنا مجموعات «روائع. . .» «المكتبة المثالية» الخ. ممارسة الحكم الفردي، وأيضاً الحكم العام يشكل جزءاً من صميم الحياة الأدبية: فكرة «التحفة» تعبر عن

الرهانات الجمالية والإيديولوجية، النماذج التي يريد مجتمع ما، أو يستطيع هذا المجتمع تقاسمها.

Blanchot M., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959. - Lanson G., *Méthode de l'histoire littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1925; repris dans *Essais de méthode, de critique, et d'histoire littéraire*, L. Peyre (éd.), Paris, Hachette, 1965. - "Qu'est-ce qu'un classique?", *Litteratures classiques*, automne 1993, n° 19, éd. A. Viala.

ماتيلد بومبار

راجع: القانون، القوننة؛ الكلاسيكية؛ التاريخ الأدبي؛ المحاكاة (التقليد)؛ المؤسسة؛ النموذج؛ النتاج الأدبي.

تحليل المحتوى والخطاب — ANALYSE DE CONTENU ET DE DISCOURS

مقاربات تأويلية، ترتبط تحليلات الخطاب والمحتوى بتوق علمي لإرساء ثوابت استدلالية من خلال مجموعة قوانين في الدراسة، مشبعة بالألسنية، تهدف إلى استخلاص دلالة المظاهر اللغوية المستبعدة عادة من قبل هذه الأخيرة والتي لا تسمح عادة وسائلها التقليدية بتفسير يتجاوز الجملة. تفيد عادة من مجموعات استدلالية كتابية أو شفهية تحليل المحتوى الأكثر تركيزاً على المعلومة نفسها، يشكل تقنية بحث تجريبي يهدف إلى إنتاج تفسيرات يمكن التحقق منها. يشكل تحليل الخطاب التنظيم السيميائي للنصوص مبرزاً صلته بظروف إنتاج الأثر.

منطلقاً في بداية القرن العشرين من دراسات أميركية في موضوع التواصل، اتجه تحليل المحتوى إلى تكميم محتوى الصحف ومن ثم إلى تقييم المنزلة المعطاة للدعاية خلال الحربين العالميتين. كان الجهد إذن منصباً على التحليل الايديولوجي. ومنذ ستينيات القرن الماضي اعتبر الحاسوب الأداة النموذجية لمعالجة الوحدات المعجمية للكميات الكبيرة من النصوص. شكلت معلوماتية المعطيات ثورة منهجية مبنية على حساب الترددات. متزامناً مع تأثير علم الأعراض أدى هذا النهج شيئاً فشيئاً إلى انفتاح تحليل المحتوى على تحليل الخطاب.

يحوي ما نسميه اليوم تحليل الخطاب مناهج عدة. منذ ما قام به ز.س. هاريس 1963 *Discourse Analysis Reprints* نشر الفرع الأميركي تحليل خطاب اعتبر أول الأمر شفهياً وقصدياً: دُرست أشكال التواصل الشفهية من منظور يعتمد المنهجية الاثنية. انطلاقاً من الأفكار النظرية لكل من باختين، فوكو وألتوسير وبيشيه، أوْلى الفرع الفرنسي في تحليل الخطاب أهمية أكبر لتوزيع تأثير التبادلات الشفهية في

التعامل مع النصوص المكتوبة ضمن السياق المؤسساتي والاجتماعي والسياسي. انفتح تحليل الخطاب على تطبيقات مغايرة للسياسة وشملت مذ ذاك الخطابات الأدبية كما الدينية والعلمية والفلسفية والإعلانية.

مستخدمة في مجالات شتى (علم الاجتماع، الأنثروبولوجي، التواصل، التاريخ، الدراسات الأدبية) اهتمت تحليلات الخطاب والمحتوى بالقيم، بالاجتماعي المتخيل، وبالتصورات مساهمة هكذا بإرساء تاريخ للأفكار.

يفترض تحليل المحتوى أنه انطلاقاً من تصنيف الألفاظ المستخدمة في النص ضمن مجموعات يستطيع المحلل أن يضفي على محتواه استدلالات قابلة للتحقق من قبل باحث آخر يدرس المدونة نفسها. ولكن هذا يفترض شبكة قراءة، تصنيفات معدة مسبقاً تأخذ بعين الاعتبار أهداف البحث.

تحليل الخطاب هو الآخر يستدعي أول الأمر تحديد وحدات استدلالية في الحدود الدنيا. بيد أن الأولوية التي تعطى عادة للسياق الاجتماعي ـ السياسي تثير إشكالية تكوين معطيات الحالة الأخرى (الموجبات الخاصة بقصدية الأفعال، التعيينات النوعية، الحقول النظامية، البعد النفسي، إلخ).

هذه الأساليب المولودة في رحم التواصل، أثارت إذن صعوبات عدة في مادة الدراسات الأدبية حيث غذت تحديداً تحليل الخطاب الاجتماعي إضافة إلى دراسات التيمات وتاريخ الأفكار. إنها تستند في الواقع إلى مسلّمة قوامها أن نقل الرسالة يقوم أولاً على محتواها. تجازف وضعية كهذه بالإجهاز على الخصوصيات الشكلية للآثار الأدبية. يفترق تحليل الخطاب عن التحليل الروائي لأنه لا يهدف إلى إبراز بنية الحكاية وإنما إلى الوضع الايديولوجي للنص وموقعه في تشكيل استدلالي معين.

Bardin L., *L'analyse de contenu*, Paris, PUF, 7e éd., 1993. - Kerbrat-Orecchioni C. Mouillaud M. (dir), *Le discours politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984. - MAINGUENEAU D., *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1976. - VINCENT D. (dir.), *Des analyses de discours*, Québec, CÉLAT/CRELIQ 1989.

رينه أوديت، فرانس فورتييه

راجع: التواصل؛ القرائنية؛ الخطاب؛ التأويل؛ نظرية المعلومات؛ الألسنية؛ السرد.

التحليل النفسي PSYCHANALYSE

رأى فرويد، ومن بعده لاكان، أن الأدب والتحليل النفسي يلتقيان عند تلك النقطة، التي يسأل فيها الإثنان، أحدهما عن طريق الفن، والآخر عن طريق التصور،

النسيج الدال الذي يتحكم بمصير الإنسان، ويحيطان بتلك الأمكنة العصية على النطق بها، حيث تتوقف اللغة.

أكد *«تأويل الأحلام»* (1900) على *«دراسات في الهستيريا»*، حيث أعلن فرويد اكتشافه اللاوعي ـ الذي كان موجوداً قبله بالطبع، دون أن يجري عزله على شاكلة منظومة فعالة وذات تمثيل. يعتبر التحليل النفسي (اختراعه) أن أعراض الألم المعنوي والمادي، التي يعجز الطب والعلوم الطبيعية عن علاجها هي رسالة مرمزة، وبالتالي فهي بحاجة إلى جهاز تنصت. هنا يقع القطع الابيستيمولوجي الذي قام به: يفترض امتلاك الإنسان جسداً آخر، مقتلعاً من قوانين الطبيعة بقوة اللغة. عندها، أقام فرويد عيادة لفك الرموز: الأحلام، أفعال ناقصة، علامات تكشف عن جدلية الرغبة، هي من «تأليفات اللاوعي»، بنيت تحديداً، وفق قوانين التكثيف، والتحول، وبالتالي يمكن فك رموزها كما اللغة. القرابة ـ من وجهة النظر هذه، بين العلامة والنكتة تتطلب محللاً مثقفاً. من جهة ثانية، لاحظ في بحثه عن اندفاع الموت، إن جدلية الرغبة والتقمصات النفسية، والحساسة إزاء حل رموزها، لأنها مبنية وفق القوانين اللغوية، لا تمتلك مدى لا حد له، وإنما تتمحور حول *«واقع جرحي»*، الذي إن لم يكن من تآليف اللاوعي، يمكن الإحاطة به من خلال «القول الجيد» للمريض.

وهكذا يكمن هدف الدراسات الفرويدية في تبيان العلاقات التضمينية لتأثير *«اللوغوس»* على الحياة البشرية، والفكر البشري والعلاقات الجنسية البشرية. وبالتالي، ليس غريباً أن يهتم دائماً بالأدب، انطلاقاً من القضايا المنبثقة عن تجربة التحليل النفسي.

بين فرويد الشروط الملائمة لدراسة نتاج أدبي، الشعراء والروائيون ـ كتب يقول ـ «يعرفون جمعاً غفيراً من الأشياء، بين الأرض والسماء، التي لم تتوصل حكمة مدرستنا إلى معرفة أدنى فكرة عنها حتى الآن» (1986، ص 141). جاك لاكان، الأمين على التوجه الفرويدي، زايد قائلاً: «الميزة الوحيدة التي يمكن أن يفيد منها المحلل النفسي بحكم موقعه... هي أن يتذكر مع فرويد، أن الفنان يتقدمه دائماً، في مادته، وأن عليه ألا يكون عالم نفس في المكان الذي يشق له فيها الفنان الطريق» (1985، ص8 ـ 9). انتقد التحليل النفسي المابعد فرويدي، والمسمى «مطبقاً على الأدب»، والذي رأى أنه يرتكب خطأ «نسبة تقنية معروفة لأديب إلى بعض العصابيين: نذالة، وإظهارها كما لو أنها تبنٍّ صريح للآليات التي يقدمها نظام اللاوعي: حماقة» (1985، ص8).

إذا كان التحليل النفسي التطبيقي، غير ماثل في الشروط الضرورية لإنتاج النواة اللاواعية المحركة للإبداع، قال في *«كتابات»*، ذلك لأن «التحليل النفسي، لا يطبق

بالمعنى الدقيق إلا كعلاج، وبالتالي مع شخص يتكلم ويسمع» (1966، ص747). يضاف إلى هذا، أن لاكان كما فرويد، يعتبر المؤلفات الأدبية بنى، هي نفسها، تحليلية. يحتل النتاج محل المحلل ويدعو القارىء والناقد إلى العمل. اهتم فرويد في دراساته التي تناولت غوته، دستويفسكي، شنيتزلر، جنسن، وشكسبير... اهتم أولاً وقبل كل شيء، بمعرفة الوسائل التي استخدمها هؤلاء للتأثير (1971، 9). بنى لاكان، من جهته، منطق الرغبة، والمجاز الأبوي، والأنا، المأساوي، والهزلي، والأعراض... من خلال مؤلفات مثل *«انتيغون»* لسوفوكل، *«هاملت»*، وثلاثية كلوديل *(الرهن، الخبز اليابس، الأب المهان)* *«الشرفة»* لجينيت، «المضيف» لموليير، المشهد الأول من *«أتالي»*، و*«الرسالة المسروقة»* لپو و دورا... «ما يهمنا، هو مجمل النتاج، ترابطه، آليته، حوامله إذا جاز لنا القول، التي تمنحه عمقه، والتي تنشىء تراكبية مستويات متعددة، يمكن أن يجد البعد الخاص بالذاتية الإنسانية موقعاً له في داخلها، مسألة الرغبة...» (1981، 15، 16).

بعد ذلك، لم يطبق أنماط التفكير هذه التي أتاحت له المؤلفات الأدبية بناءها على الأديب، وإنما على كل حالة، وحالة، في عيادة التحليل النفسي. التحليل المستخلص انطلاقاً من كتاب معين، لا يتطلب عودة إليه لفك رموزه. وهكذا فإن الأمر لا يتعلق بتحديد موقع كتاب في التاريخ، بقدر معرفة كيف أن التاريخ نفسه يبرز من علاقة جديدة للخطاب مع الواقع، يثبته الكتاب.

Freud S., *Le délire et les rêves dans «La Gradiva» de Jensen* [1912], traductions nouvelles, Paris, Gallimard, 1986; *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971. -LACAN J., «Hommage fait à Marguerite Duras, du «Ravissement de Lol. V. Stein» [1985], in *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001; *Sept leçons sur Hamlet*, in *Ornicar?, Revue du Champ freudien*, Paris, Navarin. Leçons 1 et 2, automne 1981, n°24, p.7-31; leçons 2 et 3, automne 1982, n°25, p.13-36; leçons 4 à 7, été 1983, n°26-27, p.7-44; *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986.

جينيت ميشو

راجع: المؤثرات؛ الإناسة؛ الجسد؛ النقد النفسي والتحليلنفسي؛ الانتاج الأدبي؛ علم المنطق، اللوغوس.

التحقيب — PÉRIODISATION

(تقسيم مرحلة تاريخية طويلة إلى فترات صغيرة لدرس تطورها وشرحها)

تقوم عملية التحقيب على تقسيم المسيرة التاريخية بهدف استخلاص مجموعات زمنية موحدة منسجمة تسمى *«أدواراً»* أو «عصوراً» أو «حقباً». تكمن خصوصية

التحقيب في التاريخ الأدبي بأنه يربط ما بين التاريخ الأدبي باعتباره واقعة خاصة، وبالتالي يتميز بزمنية مستقلة، وبين التاريخ العام.

في التعليم، كما في البحث، الصورة الغالبة على عملية التحقيب، هي التقسيم إلى قرون. تعني هذه الكلمة أولاً: زمن، عصر (وهذا هو الأصل في فهم عبارة مثل «قرن لويس الرابع عشر»). من خلال هذا المفهوم، ظهرت، ومنذ القرن السابع عشر، فكرة التأثير الغالب للطبقة السياسية على النواحي الفكرية الوطنية. وهكذا تم تصوير «عصر لويس الرابع عشر» على أنه مرحلة الذروة، وقورن مع عهدي بيريكليس وأغسطس. أكد هذا الأمر كل من ديماريه وبوالو وپيرو، بخاصة، وأثنى ڤولتير على هذه الفكرة. بدءاً من القرن الثامن عشر، صارت كلمة «Siècle/ قرن» تعني «مئة عام»، واستخدمت بهذا المعنى في ميدان التاريخ الأدبي في القرن التاسع عشر. فرضت عملية التحقيب القائمة على القرن نفسها في الحقل التعليمي باعتبارها الطريقة الأكثر ملاءمة. (م. جي، 1998). وبطريقة ملازمة اعتمد تطور التاريخ الأدبي شيئاً فشيئاً تقسيماً لا يزال مستخدماً حتى اليوم. بدت أعمال سانت ـ بيف التي تناولت أدب عصر النهضة (1827 ـ 1828) و«پور ـ رويال» (1840 ـ 1859) و«*شاتوبريان وجماعته الأدبية*» (1861) بمثابة منارة في حقل هذه الطريقة الناشئة. مع غوستاف لانسون، ومؤلفه الضخم «*تاريخ الأدب الفرنسي*» (1894) فرضت نفسها عملية تحقيب تجمع ما بين الحقب أو العصور والحكم على تطور وطني. يشكل العصر الوسيط مجموعة نادراً ما تتعرض للتجزئة، ويعتبر بمثابة طفولة الأدب القومي. تشكل «النضهة» أو القرن السادس عشر مرحلة المراهقة. بالنسبة للفترات اللاحقة، اعتمدت القرون كوحدات، قسمت هي الأخرى إلى مرحلتين أو حقبتين. وهكذا فإن القرن السابع عشر كان باروكياً (1580 ـ 1640) ثم كلاسيكياً (1640 ـ 1715) وازدهر فيه الأدب بقوة. ينقسم القرن الثامن عشر ما بين «التنوير» (1715 ـ 1760) و«الحساسية» (1760 ـ 1790) ويشتمل على مرحلة الشك. عرف القرن التاسع عشر، بعد مرحلة انتقالية مشوشة نسبياً (1790 ـ 1820)، وعلى التوالي ظهور الرومانطيقية (1820 ـ 1850) والواقعية ـ الطبيعية، ونظر إليه باعتباره زمناً لإعادة توزيع الأفكار و«الآداب». فيما يتعلق بالقرن العشرين، وبالنظر إلى قرب العهد به، يصعب تقسيمه إلى مجموعات كبيرة، وإن كانت الحربان العالميتان تشكلان عادة محورين لتقسيم المرحلة.

يمزج هذا التنظيم لتاريخ الآداب، ما بين معطيات الحساب (القرون) والمفاهيم

الأدبية (الحركات). قاد هذا الخلل، العديد من النقاد، المهتمين باعتماد معايير أكثر ارتباطاً بالأدب، لاقتراح تصنيفات تستند إلى مقاييس أكثر «استقلالية»: عهود عند ف. برينتيير، أجيال عند أ. تيبوديه وهـ. بير، أو حتى حقب بحسب وضع الحقل الأدبي، بل وأيضاً تاريخ كل نوع أو شكل.

عملية التحقيب ضرورية لإيضاح «التاريخ»: إنها تقوم مقام تتابع حدثي متواصل لكيانات على شيء من الثبات والتماسك. ولكن، وبما أن كل عملية تقطيع تقوم على اختيار على درجة من العشوائية، فإن كل شكل من أشكال التحقيب، لا بد أن يجد من يعترض عليه. ذلك لأن المشاكل التي يثيرها تقسيم التاريخ الأدبي إلى مراحل، تزداد كثرة بقدر ما أن هذا العملية غير مبنية على أساس تمت مناقشته أو نظر له: غالباً ما تكون هذه التقسيمات مبنية على الملاحظة والاختبار، وبشكل عام، ترتكز على البداهة الخاطئة للعادة أو للواقع المؤسس، وهكذا ينتهي بنا الأمر لإضفاء وحدة ظاهرية على فترات زمنية لا تمتلكها في الواقع.

نقطة التعثر الأساسية، تكمن في الطريقة التي يتم فيها الربط بين المراحل التاريخية التي نبني من خلالها تاريخاً للأدب. يكمن الخلل في اعتماد عملية التحقيب «الخارجية» القائمة على التاريخ السياسي والاجتماعي، بعدم أخذها بعين الاعتبار الزمنية الخاصة بما هو أدبي، وتتجه إلى اعتبار العلاقة بين الأدبي والاجتماعي علاقة انعكاس، مما يبدو غير كاف لفهم تعقيد الأمور التي تدفع باتجاه التطور الأدبي. كما أن عملية تحقيب محض «داخلية» لا تقدم فرصاً أفضل لبلوغ هدفها: تطبق في ميدان له منطقه الخاص، غالباً ما تمتزج مع رؤية آلية لتاريخ يتماهى مع مجرد تتابع للمدارس. وهكذا فإننا نجازف بالوصول إلى تعاقبات ثنائية كبرى (رومانطيقية/ واقعية، فن اجتماعي/ فن خالص) مما يقحم منطقاً بندولياً. تفسر صعوبة إيجاد طريقة ملائمة للربط بين التاريخ الاجتماعي والسياسي، والتاريخ الأدبي، ولو جزئياً، بسبب شيوع التقسيم الذي يعتمد القرون. وهو مع ذلك ليس حيادياً، ذلك لأنه يميل إلى تشكيل وحدات، لا تدعمها المعطيات السياسية والأدبية. تبدو المشاكل التي تتسبب بها عشوائيته بخاصة، في اختيار التواريخ التي تبدأ فيها المراحل أو تنتهي. وهكذا فإن القرن السابع عشر ينتهي أحياناً في الثمانينيات مع معركة «القدامى والمحدثين»، ويمتد أحياناً حتى سنة 1715 مع موت لويس الرابع عشر، كما أن القرن الثامن عشر ينتهي بحسب الأدباء سنة 1789، أو سنة 1815. من الشائع بالنسبة للقرن العشرين أنه يبدأ مع حرب 14 ـ 18 أو مع ثورة أكتوبر. تبدو هذه المسائل صارخة بشكل أكبر

خارج فرنسا. هل بدأ الأدب البلجيكي سنة 1830 مع التأسيس السياسي للبلد، أم أنه يرجع إلى تاريخ سابق؟ في كيبيك، من الثابت أن نهاية «الديبليسيم» (1960) غاية في الأهمية، وكذلك الحال بالنسبة لحصول العديد من البلدان الأفريقية على الاستقلال، فيما لا تشكل «الحروب العالمية» هنا سوى أهمية ثانوية.

وأخيراً علينا أن نشير، إلى أن التحقيب في التاريخ الأدبي، غالباً ما يخون ما لا يعقل في هذا المنهج، مثل نزوعه الطبيعي لإنتاج دوكسا، وبالتالي لتقديم ماهو أيديولوجي في قسم كبير منه على أنه علم. والواقع، أن تقسيم التاريخ الأدبي، يجري بشكل شبه دائم انطلاقاً من أنواع وجماليات تعتبر، بَعْدياً، مسيطرة، لأدباء ومؤلفات مكرسة، مما يجنح إلى تقوية تصنيفات وتراتبيات ممأسسة، دون تساؤل وهكذا، فإنها تحيد عن منطق تمأسسها. من هنا المنزلة التي يعطيها التاريخ الأدبي لمفاهيم الأزمنة والقطع: في حقل أرسى في القرن التاسع عشر التمييز طريقة لتعيين القيمة الأدبية، أقام عملية التحقيق على المظاهر الأكثر بروزاً في ميادين التجديد والتغيير مما أدى إلى أقنمة قواعد اللعبة الأدبية، وأضفى عليها مظاهر البداهة الطبيعية. وهذا يفسر أيضاً المصير المخصص عادة لباكورة أشكال جمالية معينة: تعتمد هذه على ميتولوجيا الموضوع المبدع والنبوي، غالباً ما تعتبر إرهاصات مبتكرة، فيما ترتدي عملية الاتباع، والمحافظة على بعض نواحي حقل الجماليات الماضية التي تتمتع بمشروعية كبرى مظاهر التخلف أو الانحطاط. وبالتالي، ولكي نحد من التأثيرات السيئة لعملية تحقيب ساذجة تنقش على التراتبيات المؤسسة، والتي لا تحفل كثيراً باعتماد أسس موضوعية، يبدو من الواجب التساؤل حول الغائيات التي تتوخاها.

الرهان في الواقع، في القدرة على تحديد أين يجب القطع: أبالاستناد إلى المنتجبين، الأدباء، الحركات والمدارس؟ وفي هذه الحال، علينا أن نحدد ما إذا كان هذا الأمر، سوف يتم بالاستناد إلى تصور المعاصرين للمرحلة التي عاشوها، أو على قاعدة التصنيفات التي شكلت «فيما بعد»، من مثل العناوين «باروك» أو «كلاسيكية». أو بالاستناد لأنماط إنتاج واستهلاك الشيء الأدبي، أو الحالات المتتابعة في المؤسسة الأدبية؟ أم بالنسبة للجماليات، أو بشكل أدق بالنسبة للأنواع والأشكال والأساليب؟ تاريخ أدبي مهتم باحترام خصوصية الواقع الأدبي، وبالتفكير بفهم علاقته بالتاريخ العام، عليه أن يأخذ بالحسبان في عملية التحقيق جميع هذه الطبقات والأبعاد المرتبطة بهذا الواقع. وبالتالي يصبح ممكناً إقامة التحقيب انطلاقاً من المفهوم المرن للإشكالية: يدور الأمر ضمن هذا التصور في تحديد مجموعة من

القضايا، متداخلة، هي في آن، إيديولوجية ممأسسة وشكلية، تقود النشاط الأدبي في مرحلة معينة.

Dubois J. et al., *Analyse de la périodisation litéraire,* Paris. Éditions universitaires. 1972. - Jey M., *La littérature au lycée: invention d'une discipline (1880-1925)*, Paris, Klincksieck, 1998. -Lanson G., *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraires [textes réunis par H.* Peyre], Paris, Hachette, 1965. -Coll.: *Littératures classiques 1998, 38.*

بنوا دينيس

راجع: المدارس الأدبية؛ تعليم الأدب؛ علم الجمال؛ الجمالية، الجيل الأدبي؛ التاريخ؛ التاريخ الأدبي؛ السياسة.

تخلقية DIÉGÈSE

راجع: الإيمائية، السرد

التراجيكوميديا TRAGI-COMÉDIE

كلمة مركبة على طراز «tragicocomœdia» كلمة نحتها پلوت بمناسبة استهلال كتابه *«أمفيتريون»*، ظهرت هذه الكلمة في مصطلحات المسرح الفرنسي في القرن السادس عشر للدلالة على مسرحيات ذات موضوعات رصينة، شخصياتها رمزية، وخاتمتها سعيدة. في القرن التالي، جرى تحديدها على أنها نوع مسرحي مختلط: تأخذ عن المأساة تقديم العمل الرصين الذي ينتمي أبطاله إلى طبقة اجتماعية رفيعة، وتأخذ عن الكوميديا النهاية التي تكاد تكون دائماً مطلوبة، وشخصيات ثانوية تنتمي إلى الشعب، غير أن ما يميزها هو عدم تقيدها المطلق بقواعد «الوحدات».

التراجيكوميديا نوع استمر في فرنسا ما يقرب من قرن، وبلغ ذروة رواجه ما بين 1620 و1640.

ظهر في النصف الثاني من القرن السادس عشر، اشتهر أول الأمر مع *«برادامانت»* (1582) لروبير غارنييه، الذي أخذ حكايته المبهمة عن *«رولان الغاضب»* لأريوست، وتدور أحداثها وصولاً إلى زواج مزدوج يعبر عن انتصار نهائي للحب. في نفس تلك الحقبة، كانت الـ«*Comedias*» في إسبانيا والدراما الإليزابيتية، تتبع نفس الجمالية. في بداية القرن السابع عشر، ومع مسرحيات من مثل *«قوة الدم»* المستوحاة من *«قصص»* لسرڤانتس، شجع هاردي انطلاقة نوع، تعهده بالرعاية من بعده أفضل مسرحيي جيل كورناي. وسواء دار الأمر على *«كليتوفون»* (1628) لدى

ريير أو *«الألمانية الكريمة»* (1630) لماريشال، أو *«الفرص الضائعة»* (1633) لروترو، أو *«الأمير المتنكر»* (1634) لسكيديري، فقد كان وفي كل مرة يزداد اهتمام جمهور شعبي، متعطش غالباً للانفعالات القوية، تثيره مشاهد القتل والمؤامرات، الخطف والاغتصاب، الانتحار والمبارزات، العواصف والأعاصير والغرق، إلخ. في مقدمة *«سيلڤانير»* (1631)، يحدد جان ميريه أولاً المأساة والملهاة ثم التراجيكوميديا نوع مختلط، هو لا شيء سوى «تأليف من هذه وتلك».

وضمن هذا النهج اهتم النوع بالعمل والمفاجأة، دون أن يفرض وحدات الزمان والمكان والأسلوب. ولكن، ما بين 1628 ـ 1630 اندلعت مناظرة عنيفة، ما بين أنصار «القواعد» المؤيدين «للمأساة» و«غير النظاميين» المؤيدين للتراجيكوميديا الأكثر استعراضية. وهكذا مثلت مسرحية *«السيد»* 1636 مرحلة مهمة من مراحل تطور النوع. تم التعامل معها أول الأمر على أنها تراجيكوميديا، لتأثيرها المذهل، ثم أعاد كورناي النظر فيها لتتجه نحو مسرحة أكثر «انتظاماً» وأكثر «كلاسيكية»، مركزة على تصوير الصراع الداخلي وتحليل العواطف. بعيد مرحلة لافروند، لوحظ صدى هذا النوع في التراجيديا الخيالية والغزلة مع *«تيموقراط»* (1656) لتوماس كورناي، ثم بعثت على يد فيليب كينو الذي نشر ما بين 1655 و1660 سبع تراجيكوميديات. اختفت بعد ذلك، وحسب *«الموسوعة»* في القرن الذي تلا، اختفت ما إن «اقترب المسرح والذوق من طبيعة وعبقرية القدماء حتى سقطت التراجيكوميديا بشكل مطلق». أخذت عنها أشكال الدراما بعضاً من مكوناتها.

مقياس مزج الأنواع لا يكفي وحده لتحديد التراجيكوميديا. غير منفصلة عن المسرحة المفرطة، تتميز بالحبكات المعقدة المتجهة نحو الخيال، غنية بالأحداث والمفاجآت مما يزيد من تجاهلها لوحدات الزمان والمكان والعمل. تعرض بشكل خاص قصصاً مأخوذة من الأدب الخيالي، يتركز على الحب المعاكس بسلسلة من الصعوبات، التي لا يتوصل إلى التغلب على آخر واحدة منها إلا في نهاية المسرحية. يمكن أن نجد فيها روابط مع الرعوي، الذي قد يشكل نصها المؤثر، كما نجد فيها ما يناقض المأساة. إزاء «الذوق السليم» لهذه الأخيرة تقدم التراجيكوميديا سحر تدفق غالباً ما يقترن في أيامنا مع «الباروكية». عام 1628، عندما حول شيلاندر مأساته القديمة *«صور وصيدا»* إلى تراجيكوميديا، كتب فرانسوا أوجييه مقدمة بقدر ما هي مناهضة لقواعد القدماء، بقدر ما هي لصالح اللانظام «وتنوع الأحداث». كذلك، قدم مارشال *«للألمانية الكريمة»* بملاحظات جاء فيها أن «غاية هذا النوع من القصيد» هو

«التحرك». طالبه أنصار الانسجام والتناسق على هذا المسرح المنكب على التطرف، كما فعل شابلين في «*خطاب في شعر العرض*» (1635)، طالبوه بالربط بين «المحاكاة «محاكاة الطبيعة البشرية» والممكن والمعقول. وفرضت التراجيكوميديا أيضاً مناظرة أساسية، حول طبيعة العرض بالذات الذي كان يراه «اللانظاميون» مظهراً خداعاً يفتن البصر بتعدد مراميه، ويراه «النظاميون» صورة مقنعة للحقيقة. ارتبطت هذه المناقشة بالجمهور الجديد الذي ضمن نجاح التراجيكوميديا: جمهور أكثر بورجوازية، ولكنه جمهور من نبلاء ينشدون التسلية.

Baby-Litot M., *La tragi-comédie*, Paris, Champion, 2001. -Guichemerre R., *La tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981. -ROUSSET J, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954. -Scherer J., *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

مارك ـ أندريه برنييه

راجع: الباروكية؛ الكلاسيكية؛ الهزلي؛ فن المسرحة؛ الظرف؛ الرعوي؛ المعارك؛ المأساوي.

تراسل الفنون CORRESPONDANCE DES ARTS

سواء دار الأمر على الرسم، أو الموسيقى، أو الهندسة المعمارية، فإن كل لغة تعكس سلطتها بشكل طبيعي لدى مقارنتها مع لغة الفنون الأخرى. يطرح هذا التراسل حالات التبادل في الأشكال الفنية مع التصورات. سنشير هنا إلى بعض وضعيات التلاقي هذه بالإحالة إلى المداخل التي خصصت لها روابط الأدب مع الموسيقى والرسم.

في العصر الوسيط ـ حيث غذتها تأملات مفكر مثل بوويس بنظريات متأثرة بفيثاغوراس ـ ثم في عصر النهضة بعد ذلك، كانت فكرة تداخل الفنون تقوم على الميتافيزيقيا: كل مبدع مشهور يمجد بسجله الخاص مظهر اً من وحدة الكون كما شاءها الله. حلم «*المتوحد الثاني*» لمؤلفه بونتيس دي تييار (1555) بدمج الشعر والموسيقى ضمن إطار فن توفيقي وصولاً إلى ترقيم يكشف عن نوع من رقم ذهبي للنفس البشرية وعلاقاتها مع الكون. "L'ut pictura poesis" كانت معروفة منذ أمد طويل (راجع: **الصورة**). وهكذا فإن رونسار وصف لفرنسوا كلوويه في الكتاب الأول من «*غراميات*» لوحة مفاتن كاسندر مشجعاً صديقه على رسمها: غدت القصيدة اللفظية النظير المشابه للوحة المتخيلة. وضع مونتيني فصله «عن الصداقة» في «*أبحاثه*» *(1580) تحت كنف "des crotesques"* التي قام رسام بملء فراغات الجانب الداخلي لإطار لوحة تقع في وسطه، لوحة ستصبح «*محاضرة عن العبودية الإرادية*» لكاتبها

بوويتي (1574) تجسيداً لها. الترجمة التي قام بها بليز دي فيجينير لِـ *«لوحات»* ڤيلوستريت (1578) فرضت طوال ما يزيد عن قرن ممارسة *(l'ekphrasis)* التي كرست القرابة ما بين الرسم والأدب.

في المرحلة الكلاسيكية اتجهت الموازاة بين الفنون صوب الهندسة المعمارية. سوناتا ماليرب «بنايات ضخمة وجميلة. . .» (1607) تترجم الميل إلى نظام أشكال يعكس ترتيبه الواضح الرغبة بالوضوح الشعري. في *«حلم الكسول»* يقيم لافونتين مطابقة بين أربعة فنون مختلفة ويصف في استهلال *«غراميات بسيشيه وكوبيدون»* (1668) «مغارة» فرساي التي كانت قد بنيت حديثاً، كما شعار «لسان بارناس».

في القرن الذي تلا حاول منظرون من مثل «دي بوس» و«باتيه» البحث عن «المبدأ» الذي يوحد الفنون الجميلة (الشعر) إلى الموسيقى ثم الجمالية. يؤكد دي بوس *«(تأملات في الشعر والرسم»* (1719) بشكل خاص على الانفعال الذي تولده. يقرن باتيه *«(رد الفنون الجميلة إلى مبدأ واحد»* (1746) تأثيرات المحاكاة في جميع الفنون باختيار الموضوع.

يظهر ديدرو وروسو في هذا الموضوع مفكرين ذوي دلالة. ينتقد ديدرو في الترابط ما بين الشعر والرسم حدود التقليد ليعطي الأولوية لطلب الأسمى (*«صالون»* 1765). بالنسبة لروسو ينبغي البحث عن الشراكة من جهة الموسيقى. بحسب *«بحث عن أصل اللغات»* (1755)، «الشعر والأغاني والقول ذات أصل مشترك»، الذي هو الطبيعة العاطفية لبشرية يحتل فيها العقل المرتبة الثانية. بتأكيده على أهمية الصوت، دشن روسو تقليداً اعتمده شاتوبريان الذي اتسمت ذاكرته بأصوات سمعت في الطفولة، وكذلك نيرفال الذي ارتفع عنده موضوع النشيد والغناء إلى مصاف الميتولوجيا. من وردزوورث إلى هولدرلين، مروراً بجان بول ريختر وليوباردي، اخترقت عملية جعل الصوت موضوعاً الرومانسية الأوروبية بكاملها. تم تثبيت الموازاة بين الموسيقى والكلام في ذاكرة مؤسِّسه للحركة الأدبية.

ولكن الاستقلالية الذاتية للأدبي أفضت بالكتاب إلى ممارسة المراسلات كما لو أنها يوتوبيا تهدف إلى إثارة المزيد من الإبداع أو كما لو أنها تعبير عن وحدة تنكرها القيم الاجتماعية. وهذا ما نشط فيه بشكل خاص المنظرون الهرمسيون أو الباطنيون.

تؤكد أطاريح الفن للفن على هذه «المراسلات» التي أبدى بودلير إزاءها حساسية خاصة. فهو يؤكد أن «الموسيقى غالباً تأخذه كما البحر» حتى وإن كان ينزل قصائده منزلة اللوحات (قسم من *«أزهار الشر»* 1857، هو بعنوان «لوحات

باريسية»). «تقديس الصور» كان «شغفه الفطري» «الكبير» و«الوحيد». أفاد بعده وفي سياق نمو «واقعية» أدبية بقدر ما هي تصويرية، أفاد زولا في *«بطن باريس»* (1873) ثم في *«المؤلفات»* (1886) من نظرة رسام ليعبر مجازياً عن الفعل الخلاق. من جهته نشر هيسمان سنة 1883 مع *«الفن الحديث»* دفاعاً عنيفاً عن الانطباعية. تندرج العلاقة بين الأدب والرسم عند هؤلاء الأدباء تحت عنوان « المعركة» المشتركة ضد القوى الرجعية في جمهور بورجوازي. على كل حال، كان بودلير أول من شهد لفاغنر في فرنسا. في باريس (*«ريتشار فاغنر وتامنهوسر»* 1861) أعلن بدء «الفاغنرية» والتحدي الذي فرضه كتاب المعلم الألماني على الكتاب الفرنسيين لتحقيق الطموح في التوفيق ما بين الكلام والموسيقى والميتولوجيا والمسرح والمتمثلة جميعاً في فكرة "Gesamtkuns twerk". ولكن مالارميه يحض الشعراء «على استعادة أملاكهم». الإيعاز شبه الفيثاغوري الذي كان نبراسه في مشروعه «الكتاب» بقي مجرد مشروع. وبصيغة أخرى لم يتردد مارسيل بروست في *«البحث عن الزمن الضائع»* عن الرمز إلى الخلق الفني بصور بيرغوت والبطل (الكتابة) وايلستير (الرسم) وفينتيل (الموسيقى).

إذا كان بروست يمثل الجميعة الأخيرة الكبيرة فإن بريتون يرى أن تمجيد بعض الرسامين يهدف إلى إثبات انسجام شاعرية سوريالية. تمجد الصورة لما فيها من قطع أو حلم.

حاول سرياليون آخرون (اليوار، *«الأيادي الحرة»* 1936) أن يعرضوا في قصائد ما يرونه من خروقات فاضحة في الآثار التصويرية لمان راي. السينما بدورها اعتبرت أنها بما هي قائمة عليه تحالف بين الكلام والصورة والموسيقى ومحاورة لفنون أخرى. وحتى الرواية الجديدة مسكونة بفكرة الصورة (الصورة الفوتوغرافية بشكل خاص).

Bucoq A., *Genèse de l'esthétique française moderne; de la raison classique à l'imagination créatrice (1680-1814)* [1986], Paris, Albin Michel, 1996. - Bruyne E. de, *Etudes d'exthétique médiévale*, Paris, Albin Michel [1946], 1998. - Lecercle F., *La Chimère de Zeuxis: portrait poétique et portrait peint à la Renaissance*, Tübingen, G., Narr, 1987. - LEE R. W., *Ut pictura poesis*, trad. fr. Paris, Macula [1976], 1991.

جون. أ. جاكسون

راجع: الترميز؛ الفن للفن؛ السينما؛ نقد الفن؛ الشعار؛ التزويق؛ الصورة؛ الموسيقى؛ الرسم.

الترجمة TRADUCTION

ترجم، تعني الفهم والتأويل في آن معاً، بما في ذلك نقل نص من لغة طبيعية إلى أخرى. وهذا المعنى الأخير هو المتداول لكلمة الترجمة. ومع ذلك فإن الرابط

بين المعنيين يظهر باستمرار في الممارسات. منذ عصر النهضة كان النتاج الأدبي مواكباً لعملية الترجمة، المرتبطة هي نفسها بنقل مؤلفات ثقافة العصور القديمة *(Translatio studii)*.

وضع إرث هوميروس وهوراس، وڤيرجيل وأوڤيد، وكتاب المآسي اليونانية، والمنظرين اللاتين، وضع إرث هؤلاء الترجمة في قلب الدينامية الثقافية «للغرب»، كما استخدمت بعد ذلك وعلى نطاق واسع في الآداب الحديثة. اهتمت بقضايا الموروث كما بتلك المرتبطة بالتأثيرات، بالإبداع كما بالبينصية.

يرتبط الأدب الفرنسي منذ نشأته بفعل الترجمة: منذ القرن الثاني عشر، عبّرت ماري دي فرانس عن حلمها «بترجمة» بعض «القصص الجيدة» عن «اللاتينية إلى الرومانس» قبل التوقف عند «البريتونية». وبشكل أعم فإن إعادة الكتابة الوسيطة كانت تعتمد الترجمة دائماً، ترجمة بين مختلف اللهجات المحكية، كما الترجمة عن اللاتينية. عندما أخذت لاپلياد على عاتقها «الدفاع عن اللغة الفرنسية وترسيخها» استندت إلى الترجمة لتثبت أن اللغة المحكية قادرة على العطاء كما تلك المعتبرة قدوة لها، والواقع أنه ما من سوناتا لدي بيليه أو رونسار إلا وهي مستوحاة من قصيدة إيطالية أو قصيدة ترجع إلى العصور القديمة. بدا الأمر بالنسبة لهم (رونسار بخاصة) محاكاة تترجم، وقد انتقدوا في نهاية القرن لإفراطهم في تركيب الفرنسية على اللغات المصادر. لم تكن العملية أدبية فقط: فمن جهة، أدت ترجمات الزبور من مارو إلى ڤيجيينير، أدت إلى الوصول إلى النصوص المقدسة حتى من قبل الناس القليلي التعلم، وغدت المناظرة الدينية مركزية؛ ومن جهة ثانية، وهذا ما تشهد عليه ترجمة أمييو لپلوتارك ـ سواء ترجمة *«المؤلفات الأخلاقية»* أو ترجمة *«حياة المشاهير»* ـ، أدت إلى ذلك الوعي العميق لفكر وتجربة العصور القديمة. ومن مونتيني إلى ديدرو، إلى روسو، مروراً بلا برويير، تم استلهام ترجمة الكتاب الأخلاقيين. لم يتوقف الشعراء الكلاسيكيون عن الترجمة: ترجم ماليرب المزامير، كما ترجم سينيك وتيت ـ ليڤ، نشر بوالو نسخته عن *«بحث في السامي»* المنحول إلى لونجين (1674)، كما ترجم راسين وكورناي أشعاراً دينية. وأكثر من ذلك، فإن رواج الترجمات التي سميت في تلك المرحلة «جميلة وغير أمينة» جذبت الأنظار لا إلى القدماء وحسب، وإنما إلى الإيطاليين أيضاً (بوكاس، أريوست، تاس، ماكياڤيلي، كاستيغليون، غواريني، مارينو)، أو الإسبان (في الدين: سانت ـ تيريز، سان جان دي لاكروا، في الدنيا: مونتيمايور، سيرڤانتس) وحتى الإنكليز (هوبز، لوك). في المجال الديني،

عرفت ترجمة ليميتر دي ساسي (1665 ـ 1693) للكتاب المقدس نجاحاً واسعاً استمر طويلاً، مسبوقة في السنة 1649 بتلك التي زودها أرنو ديناديلي بـ*«اعترافات»* سانت أوغسطين. يمكن تفسير انطلاقة الترجمات هذه بحكم كونها تمارين مدرسية من جهة وباحتياجات جمهور قليل/ أو منعدم التمرس باللاتينية، وباللغات الأجنبية. من جهة ثانية، وبشكل أكثر عمقاً أيضاً، لا تنفصل المحاكاة عن الترجمة. فإن أهميتها قد تنكشف حتى في الهزلي: *«ڤيرجيل المتنكر»* لسكارون (1648) هي تقدير معكوس لـ *«الإنيادة»*، وبشكل أوسع للقدماء. علاقة المحاكاة هذه، كانت في قلب معركة «القدماء» و«المحدثين»: اشتعلت مجدداً من خلال جدال دار إثر ترجمة لهومير قامت بها مدام داسييه ثم هودار دي لاموت من بعدها (1699 و1716 بالنسبة للأولى، و1714 بالنسبة للثاني). بخلاف هذا، بلغت ترجمات المحدثين ذروتها في القرن الثامن عشر، أطلقت ترجمة أنطوان غالان *«ألف ليلة وليلة»* (1704 ـ 1711) رواجاً استشراقياً. كما شكل ما فعله بريڤو مع *«كلاريس هارلو»* لريتشاردسون إنطلاقة لرواج الرواية العاطفية. فكرة *«الموسوعة»* بالذات خطرت في ذهن ديدرو إثر ترجمة مجلدين من *«سيكلوبيديا»* لشامبير. وفي مرحلة متأخرة من القرن، ساهمت ترجمتان في إعادة توجيه الأدب: المجلدات العشرون *«شكسبير مترجم عن الإنكليزية»* من قبل ليه تورنير (1776 ـ 1782)، وترجمة أوسيان التي أعقبت ترجمة *«الليالي»* ليونغ، ومرثية توماس غراي، فتحت الطريق أمام الرومانطيقية. نلاحظ تأثير ترجمة شكسبير في *«راسين وشكسبير»* (1823 و1825) لستاندال، و*«لورانزاسو»* (1834) لموسيه و*«ويليام شكسبير»* (1864) الذي كتبه فكتور هيغو في مقدمة المجلد الحادي عشر من ترجمة *«المؤلفات الكاملة»* للمسرحي الإنكليزي، التي قام بها ابنه فرانسوا ـ فكتور. من جهتها، ساهمت مدام دي ستايل في عملية إعادة تقييم على صعيد القيم الأدبية، وذلك بإيرادها في كتابها *«عن ألمانيا»* (1810/ 1814) مختارات من نتاج أدباء ألمان، وبخاصة، *«حلم المسيح الميت»* لجان ـ بول الذي استوحاه ڤيني ونيرڤال سارت ترجمة جيرار دي نيرڤال (1827) للقسم الأول من «فاوست» لغوته في نفس الطريق. فيما يتعلق بالرواية، فتحت ترجمات والتر سكوت الطريق أمام الرواية التاريخية (*«الخامس من آذار»* 1826، *«الثوار الملكيون»* 1829، *«نوتردام دي باري»* 1831). بعد ذلك كرس بودلير، دي كينسيه في *«الجنات المصطنعة»* (1860) وكرس بخاصة إدغار پو. إذا كانت باريس بخير، حسب تعبير والتر بنجامين، «عاصمة القرن التاسع عشر»، فهذا يعود في قسم منه إلى وفرة الترجمات التي شهدتها. فيما بعد،

إذا كان پروست قد أعاد النظر بتفكيره الجمالي وببعض المعطيات الأساسية لأسلوبه، فهذا لأنه ترجم ريسكين وبنفس الطريقة، فإن عمل كلوديل على *«الأوريستي»* (1912 ـ 1920) نمى عنده التفكير الشعري والمسرحي وقاده إلى *«حذاء الساتان»* (1928). في مرحلة ما بين الحربين، ترجمات الروايات الأنغلو ـ ساكسونية لكونراد وجايمس وميلفيل و*«إيلييس»* لجويس، ودرس باسوس وفوكنر، مضافاً إليها النصوص الفرنسية لكل من دوستويفسكي وتولستوي، أمور ساعدت على توسيع أفق الاهتمامات والقوالب الروائية. من جهتها، الرومانطيقية الألمانية، التي حظيت بتقريظ أندريه بريتون، غزت الشعر الفرنسي، عن طريق فريدريك هولدرلن بخاصة، الذي ترافق بعد ذلك مع الصورة المأساوية لبول سيلان (اللذين ترجمهما أندريه بوشيه). الحالة الأكثر بروزاً هي بدون شك تبقى حالة بيكيت الذي انتهى به فعل ترجمته لنفسه بالمزج مع فعل الكتابة بما يشبه الذهاب والإياب، حيث لا يمكن الجزم بشيء اللهم إلا بحال اللغة الأدبية. لعبت الفرنكوفونية في مجال الترجمة دوراً في عملية احتكاك، مميزة أحياناً، بين آداب تنتمي إلى لغات مختلفة: التعبيرية الألمانية (كارل اينستن) والعديد من الكتاب الفلمنديين (كونسيانس) أو الهولنديين (ميلتاتيلي) دخلوا العالم الفرنسي عبر القناة البلجيكية، وكذلك الحال بالنسبة لقسم من أدب اللغة الإنكليزية الذي وصل عبر أدباء ـ مترجمين كيبيكيين (بامفيل ليه ميه الذي ترجم *«الإنجيلية»* للونغ فيلو). غالباً ما تشجع ثناية اللغة على الترجمة.

يمكننا القول إن الترجمة قوت من عصب الموروث الأدبي الفرنسي، ولكنها أيضاً مصدر مشاكل كانت مدار مناظرات حامية.

مسألة الأمانة للنص أو خيانته ـ التي عبر عنها القول المأثور على طريقته *(traduttore traditore)* مظهراً صعوبة نقل مكونات ثقافة ثقافة إلى ثقافة أخرى. نجد هنا المعنى المزدوج لكلمة ترجم: فهم وأوّل. تتطلب الترجمة في الواقع تبيان خصائص نص ما (الترقيم، الجزئيات، التراكيب القوافي، الإيقاعات، الصور، الأسلوب السردي، السمات النوعية، إلخ) التي لا تتطابق تماماً في لغة معينة معها في اللغة الأخرى وهكذا يتعارض الواقع مع الفكرة الشائعة مع ذلك، عن علاقة شفافية مع الأصل. بل بالعكس، تجري سلسلة من التحولات على جميع المستويات، بحيث من الأصح تناول الترجمة لا بألفاظ الأمانة (الصدى) وإنما بألفاظ «الفرق» و«الابتعاد» بل وحتى «الخطاب المجلوب» مما يفرض وجود المترجم، ويجعل منه بدوره كاتباً أو كاتباً مساعداً (وهذا ما تعبر عنه أحياناً كلمة «اقتباس»). هذا الحضور الذي يصعب تبينه

غالباً، يظهر أحياناً عندما يشير المترجم إلى المرجعيات التناصية والثقافية للأصل بهدف ضمان قراءة واضحة للنص المترجم، وعندما يلجأ إلى أساليب التعبير الخاصة باللغة المترجم إليها، أو عندما يختار علامات محددة مساعدة، كما هو الحال مع أسماء العلم ذات القيمة المميزة (تشكل ترجمات القصص المصورة «*استيريكس*» مثلاً نموذجياً).

كما أن نظرية الترجمة تسأل عن مدى التدخل المخصوص بالمترجم من خلال مقلبيه القراءة والكتابة. لا تختلف طبيعة، أو مدة قراءة نص إخباري من قبل مترجم، لا تختلف كثيراً عما يحتاجه قارىء متوسط لهذا النص نفسه. غير أنه إذا كان لهذا النص بنية أكثر تعقيداً، ويمتاز بمخزون تعبيري أغنى ، وبخاصة إذا كان أصيلاً فعندها يضطر المترجم إلى القيام بأكثر من تأويل. غذت الخيارات التي كان عليه مواجهتها اتجاهين كبيرين للترجمة عبر التاريخ الترجمة «الحرفية» (التي هي أقرب ما تكون إلى الأصل، ولكن تولد «عدم تآلف» مع القارىء، وبالتالي نسبة فهم أقل، والترجمة «الأدبية» (التي «*تدجن*» النص المترجم).

وعلى كل حال، وكما تبين الوضعية المتغيرة لتوقيعه، غالباً ما احتل المترجم المرتبة الثانية، مرتبة مختلفة عن مرتبة الكاتب «الحر» المبدع والسيد الأول للفن اللغوي وفق ما جاء في «*الشعرية*» لأرسطو.

Folkart B., *Le conflit des énonciations: traduction et discours rapporté.* Candiac, Les Éditions Balzac, 1991 - Steiner G. *Arpès Babel,* trad. franç., Paris, Albin Michel [1972], 1978 - Toury G. *Descriptive Translations Studies and Beyound,* Amsterdam-Philadelphia. J. Benjamins, 1995. - Coll.: *La traduction dans le développement des littératures,* J. Lambert & A. Lefevere (éd.). Bern, Lang, 1993. -*La traduction en France à l'âge classique,* M. Ballard et L., D'hulst (éd.), Villeneuve d'Ascq, P.U du Septentrion 1996.

جون أ. جاكسون، ليڤين دهيلس

راجع: الاقتباس؛ العصور القديمة؛ الخلق الأدبي؛ المحاكاة؛ التأثير؛ البينصية؛ الأدب المقارن؛ النموذج؛ إعادة الكتابة والكتابة ثانية؛ تقليد.

الترقيم (وضع علامات الوقف) PONCTUATION

يعني الترقيم مجمل العلامات الطباعية، التي تدل في نص على عمليات قطع الإيقاع التي أرادها الكاتب، سواء لأسباب نحوية، أو تقيداً منه بأداء خاص به، أو أخيراً بهدف تسهيل الفهم على القارىء. هذه العلامات الاصطلاحية، التي لم يلحقها سوى القليل من التغيير منذ اختراع المطبعة، غالباً ما استخدمت، في المقابل، بطريقة مختلفة من قبل الأدباء والطابعين.

ترجع أوائل علامات الترقيم إلى القرن الثاني ق. م، في اليونان، استخدمها اللاتين عرضياً، ولكن استخدامها لفصل النصوص المكتوبة بالحرف الصغير، لم ينتشر إلا في القرن السابع. ولم تفرض نفسها كحاجة ضرورية، إلا بعد شيوع النصوص المطبوعة في عصر النهضة. تزامن تطورها مع تراجع إمكانية قراءة النصوص بصوت عال. تحددت أبرز العلامات الطباعية في القرن السادس عشر: الفراغ، النقطة، الفاصلة، خط صغير. غير أن عملية الترقيم، استمرت خاضعة لتقدير الأدباء وطابعيهم. القيمة النحوية للنقطة معترف بها، بشكل عام، من قبل الجميع، في المقابل، الفاصلة والخط الصغير، غالباً ما يستخدمان بحسب المعنى، أو وفق «تنفس» النص، أي بطريقة مفرطة في الذاتية. يزداد هذا الاستخدام تعقيداً، عند اللجوء إلى نظامين طباعيين متراكبين لضبط الإيقاع، كما هو الحال مع الشعر. وهكذا فإن تراجيديات راسين في طبعتها الأصلية مرقمة بطريقة تنسجم مع تأثيرات الإيقاع والإلقاء، قليلاً، ما تم التقيد بها، أو حدث هذا بشكل سيىء، في الطبعات اللاحقة.

في منتصف القرن التاسع عشر، حاول الطابعون إضفاء المزيد من التنظيم في موضوع الترقيم، وبخاصة أن الأدباء، كانوا يضعونها غالباً بطريقة تفتقر إلى الوضوح. ولكن كان علينا الانتظار إلى منعطف القرن العشرين، لنرى المنطق النحوي يسلك طريق التنظيم الانفعالي. قاد هذا التطور الثاني الكبير، المواكب، على كل حال، لشيوع القراءة الصامتة، إلى توحيد نسبي للشكل الذي اتخذته هذه القواعد. تجلى هذا الأمر في استخدامات الأدباء، التي وإن بقيت متغايرة، ولكنها ذات آثار استعادية: «حدَّثت» العديد من الطبعات علامات الترقيم القديمة على حساب الإيقاع الذي ميز الطباعة الأصلية. ذهبت المواضعات الفيلولوجية الأكثر جدة، لإعادة الترقيم إلى الوضع الأكثر أمانة لرغبات الكاتب، أو الطبعات الأولى.

غالباً ما اعتبرت عملية الترقيم اصطلاحاً طباعياً، قليل الأهمية، على غرار لائحة الحروف أو اختيار الورق. ولكنها في الكتابة نفسها، وثيقة الصلة بالمعنى، سواء بعلاقتها بالتركيب، التي تشير إلى وحدته، وسواء بعلاقتها مع الإيقاع. فيما يتعلق بالتركيب، إنها تبرز التناغم بين أقسام النص. كما يمكن أن تظهر الروابط المنطقية (النقطتان المعبرتان عن النتيجة)، وأكثر من ذلك، إنها ضرورية لإبراز محيطات النص. من ناحية الإيقاع، إنها تؤمن نفس النص. ولطالما استعملت لهذه الغاية في النصوص المسرحية فيما مضى. في العصر الحديث، أفاد منها الشعراء، بأهمية بالغة، عندما لجأوا، بطريقة غريبة، إلى كتابة نصوص خالية من علامات

الترقيم (مالارميه، *حدفة نرد...* 1897). سارت بعض التجارب الروائية في نفس الاتجاه (سولير *«الجنة»* 1981). شأنها في ذلك، شأن سائر العناصر المادية المكونة لأثر أدبي، يتأتى الترقيم من خيارات تحمل دلالات معينة. بعض هذه العلامات ذات علاقة بالأسلوب: تستدعي الجملة «الشفهية» عند ستاندال استخداماً مفرداً للفاصلة المنقوطة، يعبر عن ضمير «الغائب» في مسرح ميتيرلنك، بنقط الوقوف. تلجأ أهاجي سيلين إلى علامة التعجب كما إلى نقاط الوقوف. نلاحظ هذه التأثيرات، بخاصة، في الأشكال الأكثر تجريبية في الخلق الأدبي: تم استخدام خط النقاط من قبل كزافييه دي ميتر (*«رحلة حول غرفتي»* 1795) كما من قبل الطليعيين في القرن العشرين. إنها تشهد أيضاً على شيء من الإبداعية. وهكذا، إزاء صعوبة فهم السخرية، اقترح جون ويلكنز، ومنذ سنة 1668، الإشارة إليها بعلامة طباعية (علامة تعجب مقلوبة) والتي صارت سنة 1899 *«نقطة السخرية»* بناء على اقتراح الكنتيه دي براهم في «معرض السخريات» (شكل من أشكال علامة الاستفهام المقلوبة).

وبحكم كونه مرتبطاً بالنحو بالذات، بدا الترقيم بمثابة قاعدة، جرت محاولة ربطها بالشفاهية، غير أن استخدامه بدا أكثر تنوعاً من مجرد الإلقاء: إنه بالتالي، شأنه شأن القوانين التي يتقيد بها الكاتب، مكان اختيار ينبغي احترامه في النشر، وفهمه في التأويل.

Alcanter De Brahm, *L'ostensoir des ironies, précédé de Le point sur l'ironie* par P. Schoientjes, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1996. -Drillon J., *Triaté de ponctuation française*, Paris, Tel/Gallimard, 1991. -Forestier G. (éd.), Racine, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1999. -Coll.: *Code typographique*, Paris, Fédération GGC de la communication, 1989. -«La ponctuation», *Langue française*, 1980, 45.

پول آرون، آلان ڤيالا

راجع: الإصلاح؛ النحو؛ تاريخ الكتاب؛ الحونصية؛ الإيقاع؛ الطباعة.

تركيب الكلام — SYNTAXE

راجع: النحو؛ الألسنية؛ السردية

الترميز — ALLÉGORIE

مشتقة من اليونانية allos (الآخر) و agorein (تكلم)، تحيلنا هذه اللفظة إلى أسلوب أدبي قوامه أننا عندما نتكلم عن شيء، نتكلم عن شيء آخر. منذ البداية يغدو

الترميز من وجهة النظر الأدبية الخالصة شكلاً من أشكال الاستعارة المستمرة. ولكنه يعتبر أيضاً وسيلة تأويلية.

اتبع علماء اللاهوت المسيحيين في القرون الوسطى تقليداً جعل من الترميز وسيلة لإعادة قراءة النصوص القديمة، واستنباط المعاني المختلفة المخبوءة في النصوص المقدسة. لم يتردد أدباء القرون الوسطى الذين كتبوا باللغات المحلية في اعتماد هذا الأسلوب بالتعامل مع النصوص الدنيوية (كما في «*أوفيد مفسر أخلاقياً*» على سبيل المثال). استخدم الترميز منذ ظهور النصوص الفرنسية الأولى وسيلة تعبيرية لتمثيل فكرة أو مفهوم. ولكن منذ نهاية القرن الثاني عشر وبتأثير من ممارسة الترميز الديني اعتمد أساساً لكتابة أثر كامل («*قصر الحمار*» لمؤلفه ر. غروسيتست، و«*الأمة الفأرس*» لمؤلفه غيبو دي بروڤين على سبيل المثال). تعود أولى القصائد المرمزة المكتوبة باللغة المحلية إلى القرن الثالث عشر وتقدم دليلاً على علمنة الترميز الديني: غدت مرجعياته أكثر أدبية مساهمة في خلق خطاب حقيقي مزدوج. يستحيل علينا تبيان الوسائل المختلفة التي اعتمدت (التعدادية، الوصفية، الروائية إلخ. . .) والأشكال التي تميز هذا النوع من الأدب في العصر الوسيط. الأطر الأكثر استعمالاً هي الحلم، الرحلة، المعركة أو الجد في طلب شيء. عرف الأدب الذي يتناول الغرام تحديداً هو الآخر جاذبية الترميز وأنتج رائعة هذا النوع «*رواية الوردة*» (1220 ـ 1240)، قصيدة طويلة قدمت لنا فيها التجربة الغرامية في إطار حلم كمغامرة نموذجية تقوم على السيرة الذاتية. في عصر النهضة، حاولوا جعل المفاهيم والأفكار موضوعية بوساطة الصورة، بيد أن القصيدة المرمزة اختفت عن المسرح الأدبي لصالح الأنواع الموجزة كالشعاريات.

وإذا كان الأدباء الفرنسيون قد انصرفوا عن النوع الترميزي فإنهم لم يتخلوا تماماً عن الترميز الذي ضمر ليغدو وسيلة بيانية تستخدم في المناسبات خاصة في مدائح السلطة الملكية أو في الكتابات الرسمية ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر. الترميز والرمز هما شكلان لنفس الطريقة خاصة في العصر الوسيط، ولكن اعتباراً من القرن التاسع عشر تم التمييز بينهما بشكل واضح. يعتمد الترميز الإحالة على طريقة تقوم فقط على تقديم الواقع مختزلاً. الترميز، الفاقد الحظوة لدى الوضعيين، عرف انطلاقة جديدة مع الرمزية ونظرية المراسلات البودليرية، هذا إذا سلمنا بوجود رابط تاريخي بين الدلالات القديمة والحديثة للكلمة.

لم يكن الترميز في العصر الوسيط مجرد صورة من صور الأسلوب، فقد تحدث

النقاد بحق عن جمالية ترميزية في تلك المرحلة، ذلك لأن النوع الترميزي يوازي تماماً رؤية لعالَم، شكلاً من أشكال الفكر. يقوم الترميز القروسطي بالفعل على قناعة مفادها وجود شبكة مراسلات متشابهة بين عالم الواقع وعالم الأفكار، بين الإنساني والآلهي، حيث يمكن لكل عنصر أن يكون انعكاساً لعنصر آخر. منذ اللحظة التي صارت فيها مثل هذه القراءة غير ممكنة، وزال الاعتقاد بهذه المراسلات بين هذين النظامين، أو بكل بساطة بسلطة «الحرف» غدا الترميز تزييناً، نمطاً تعبيرياً دقيقاً، وباتت الأنظمة الترميزية الكبرى موضع تساؤل. هكذا نفهم اختفاء القصائد الترميزية مع نهاية العصر الوسيط وعداء الأدباء - وخاصة الرومانطيقيين - لهذا النمط من التعبير الذي نُظر إليه على أنه غث بارد. وحدهم الرمزيون وبودلير في طليعتهم اعتبروا الترميز «واحداً من الأشكال البدائية والأكثر طبيعية للشعر» وبعثوا الحياة في الكتابة الترميزية. أحس نقاد الأدب المعاصرون بالضيق لدى مقاربتهم النصوص الترميزية متناسين كل الأحكام المسبقة التي يرزح تحتها هذا الشكل الخاص. حاول كثيرون عقلنة الترميز وتفسير كل شيء محطمين بهذا بنية القصيدة نفسها، فيما اكتفى آخرون بالتعبير عن تحفظاتهم على هذا الأسلوب الذي غالباً ما رأوه آلياً واصطلاحياً متناسين أن الأمر يتعلق بشكل من الأشكال الأدبية المهيمنة في العصر الوسيط. غالباً ما تم تناسي الغنى الدلالي للفظة الترميز، التي لم تكن، وخاصة في القرون الوسطى، مجرد مرادف للتشخيص أو التجريد، ولكنها تحيل كما سبق وذكرنا إلى وسيلة جامعة لقراءة وتمثيل وتأويل الواقع.

Jauss H. R., «Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung», *in Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters,* VI/1, Heidelberg, Winter, 1968, p. 146-244. - Jung M. -R., *Étude sur le poème allégorique en France au Moyen Âge,* Berne, Francke, 1971. - Murrin M., *The Allegorical Epic. Essays in its Rise and Decline,* Chicago/ Londres, Univ. of Chicago Press, 1980. - Strubel. A., *La Rose, Remart et le Graal,* Paris, Champion, 1988. - Tuve R., *Allegorical Imagery, Some Mediaeval Books and Their Posterity,* Princeton, Princeton Univ. Press, 1966.

غابرييلا پاروسا

راجع: تراسل الفنون؛ الشِّعار؛ الأخلاقيات؛ الخطابة؛ الرمز.

التزويق (التوضيح، الإبانة) ILLUSTRATION

تدل هذه الكلمة على كل صورة في كتاب تواكب نصاً بهدف تزيينه، تقوية تأثيره أو إيضاح معناه. تشير إلى ممارسات متعددة بدءاً من الزخرفة، وصولاً إلى التصوير مروراً بالرسم والرشم والطباعة الحجرية وكافة أشكال الرسم، وتهدف جميعاً إلى

تأدية وظائف متنوعة بيانية أو برهانية أو مؤسساتية تتغير بحسب الأزمنة والأنواع.

التزويق الذي يقيم بحسب المفهوم علاقة من الدرجة الثانية مع النص، قد يقيم أحياناً علاقة متكافئة معه (كما هو الحال في الكتاب الفني). في الحالات التي يكون فيها كاتب النص هو نفسه من قام بالتزويق، في هذه الحالات وحدها ينتمي التزويق غالباً إلى ما يسمى «إحاطة بالنص».

ظهرت أولى التزويقات في المرحلة التي استقر فيها الشكل الخطي وتوطدت أركانه مشكلاً حزمة من العلامات المستقلة مميزة عن أية صورة أخرى. نشأ التزويق إذن باعتباره تزييناً بمعنى أنه زائد على النص. مثلت الزخارف في القرون الوسطى دوراً مزدوجاً في إغناء الكتاب باعتبارها هدفاً وتقديساً للكتاب المقدس. انطلاقاً من القرن الحادي عشر ظهرت زخارف تحوي مشاهد صغيرة وأشخاص. وبقدر ما أخذت هذه التزويقات تبتعد بشكلها ومضمونها عن الخط، بقدر ما صارت تقع خارج النص في حيز من الصفحة، يفصل بشكل يزداد وضوحاً ما بين فضاء الكتابة وفضاء الصورة. اختراع المطبعة كما الرسم على الخشب، اللذان سمحا بوضع النص كما الصورة على نفس الصفحة، كرسا هذا الانقسام: عرفت الكتب النقخشبية (خشب مرسوم عليه في أعلى الصفحة ونص المخطوط أو مطبوع في أسفلها) ذروة مجدها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. عصر النهضة هو العصر الذي تعلمن فيه التزويق ليظهر في الرموز والشعارات (كتب الشعارات والنبوءات)، ويشكل نشر النصوص اليونانية واللاتينية (*«حلم بوليفيل»* المطبوع في البندقية عام 1499 من قبل ألدو مانيزيو، يشكل واحداً من أبرز نماذج هذه الممارسة).

غير أن الكتب التقنية بخاصة هي التي استخدمت التزويق بدءاً من القرن الرابع عشر. الطموح إلى وصف العالم الذي ميز عصر النهضة تطلب مراجع دقيقة: ثم إكمال مقاربات اللغة اللفظية باللجوء إلى الصور. سهّل التقدم التقني العملية، وفي بداية القرن السابع عشر حل الرسم على النحاس محل الرسم على الخشب في عملية تزويق الكتب مؤمناً صوراً مفصلة بشكل أكثر دقة. ومع ذلك فإن الرسم على النحاس لم يعد يسمح بجعل النص والصورة المواكبة له على نفس الصفحة. أدى هذا الفصل إلى جعل التزويق موضوعاً (فنياً) قائماً بحد ذاته على الرغم من بقاء دوره المواكب غاية في الوضوح. وهكذا غدت لوحات المؤلفات التقنية سبباً لدعم قيمة، إن لم يكن لتبيان منزلة الكتاب (*«الموسوعة»* ما بين 1762 ـ 72، حوت لوحات في أحد عشر مجلداً).

شهد القرن الثامن عشر أيضاً كثيراً من المنشورات المزوقة لمؤلفات خيالية.

هناك طبعات مصورة «الخرافات» لافونتين، بعض مؤلفات موليير وراسين نشرت مزينة بعنوان مزخرف أو برسم مواجه للعنوان، إنها تشهد على مهارة الطابعين. في بداية القرن التاسع عشر، سمحت تقنية الخشب المستعادة لفوديه بالربط بين النص والصورة (*«تاريخ ملك البوهيميين»* 1832) وأعطى التوسع التقني الفرصة للرسامين والكتاب للتناغم والتكامل. ساهم التزويق منذ ذلك الحين بوفرة في تاريخ النشر سواء بالكتب الموجهة إلى الجمهور العريض، أو بتلك الكتب المخصصة لهواة جمع الكتب أو الكتاب الفني. وهكذا جمع العديد من الناشرين مواهب كثيرة للعمل على تزويق كتاب هام (كما فعل كيرمير الذي نشر *«بول وفيرجيني»* سنة 1838) أو لتقديم عمل أصيل (كما فعل هيتزل مع *«شيطان باريس»*، 1868). زادت تزويقات «غافارني»، «دوميه» و«روب» من قيمة الكتاب ـ الشيء. في القرن العشرين ظهرت «كتب فنانين» تجمع ما بين كاتب ومصور أو رسام.

إلى جانب النشر الشعبي، انتشر التزويق بوساطة الصحف، وكتب الفتيان والمؤلفات المدرسية، وصفحات الغلاف (منشورات الجيب) مما ساهم في تسويق الكتاب.

يطرح التزويق أول الأمر مسألة حدود الكتابة: إضافة صورة إلى النص تسمح بإيضاحه أو بإتمامه، بتفسيره أو بجعله جذاباً. قد يشير الكتاب المعزز بالصور عدم قدرة «فن» واحد على تمجيد الله (الزخارف)، على جعلنا نحلم (الروايات المصورة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر)، على التوصل إلى الدلالة (الكتب التي يرفد فيها النص الصورة والعكس). ولكن وفي جميع الحالات حتى تلك التي يحل فيها التزويق في المرتبة الثانية بالنسبة للنص فإنه يفترض قوانين ومادة أولية خاصة. إذن يدور الأمر حول نظامين، نظام التزويق ونظام النص، تقوم بينهما علاقات متنوعة ينبغي تحديدها.

التاريخ الحديث للقراءة معني هو الآخر بالتزويق بحكم كونه يعطي الكتاب شكله وكذلك الصفحة، أو يقدم لخيال القارىء عناصر يمكن أن توجه فهمه للنص، كذلك فإن تعلم القراءة عند الأطفال ينطلق بشكل شبه دائم من كتب مصورة تتقاطع وظيفتها المعرفية مع علم التوجيه والتمثل والحفظ. ظاهرة في عالم النشر، يشكل التزويق ميزة في قيمة الكتاب كشيء (عدة طبعات فخمة مخصصة لهواة الكتب)، لعملية التسويق، (الصور كفائض ـ القيمة، كوسائل للإغراء) لتمايز الجماهير التي يتوجه إليها.

Adhémar J., *La gravure des origines à nos jours*, Paris, Somogy, 1979. -Chartier R., Martin

H.J. & Vivet J.-P., *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984. -Chatelain J.-M., Livres d'emblèmes et de divises, Paris, Klincksieck, 1993. -Mélot M., *L'illustration: histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984. - Stafford B. M., *Voyage into Substance: Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account, 1760- 1840*, Cambridge, MIT Press, 1984.

ايزابيل دونيه

راجع: هواية اقتناء الكتب؛ النشر؛ الشعار؛ تاريخ الكتاب؛ الصورة (الإنطباعة الذهنية)؛ الرسم؛ الحَوْنصية (محوطات النص).

التزييف، التقليد CONTREFAÇON

راجع: النشر

التسلية (مشهد راقص بين فصلي مسرحية) DIVERTISSEMENT

إنها كلمة مشتقة من فكرة تبديل الاتجاه: وهكذا فإنها تعني تحولاً عن الاهتمامات الجدية، أو الاستمتاع عن طريق التسلية. نجد هذين المعنيين ـ أولهما لم يعد شائعاً ـ في خطاب النقد الأدبي، وهي مدانة أحياناً لتفاهتها، ومثمنة حيناً آخر بسبب المتعة التي توفرها. والتسلية بمعنى مخصوص عبارة تعود للمسرح تعني مشهداً غنائياً راقصاً (*«جورج داندين أو تسلية فرساي الكبرى»*، لموليير وليللي 1668).

الثقافة الشعرية للعصور القديمة في عدم فصلها بين المكتوب والشفهي، فإن النصوص والتي غالباً ما ترتبط بمجموعة من النشاطات الملازمة لها (مثل الوليمة أو الشعائر) تفترض استعداداً للتلقي أطلق عليه الرومان اسم «otium»، والذي يمكن أن نعتبره راحة تتفاوت رهافتها بحسب تفاوت الأوساط والأشخاص (ف. ديپون). ما سمي «بالأدب» الملحمي أو الشعري لدى «القدماء» لطالما اعتبر مصدر متعة يشترك فيها الجميع. وهكذا يقترن تاريخ التسلية بتاريخ العادات والأعراف الاجتماعية، وليس بمقدورنا تحديد أشكالها ومضامينها بشكل مسبق. وهكذا ففي الإطار الفرنسي في نهاية القرن الثاني عشر وجه جان بوديل *«أنشودة سيسن»* لمن «يرغب بالتسلية والموهبة». قرنت شفاهية القرون الوسطى، عبر قصصها وخاصة عبر هرجاتها، قرنت الأدب بمناسبات الراحة والاحتفالات. بيد أن لهذه النشاطات طابعاً مميزاً بحيث أنها لا تسلي أدبياً بنفس الطريقة المعتمدة في «البلاط» أو في الصالونات الأرستقراطية، أو في المدينة أو القرية. اخترعت البلاطات مباريات شعرية و «ألعاب زهرية». منتشرة بوساطة الجوالة، استخدمت «القصص الزرقاء» بنفس الطريقة في أوساط

أخرى. في القرن السابع عشر غدا المسرح مكاناً شائعاً للتسلية والترويح عن النفس، فيما لجأ الدنيويون إلى الحديث والألعاب الأدبية باعتبارها «أساليب لمواجهة الزمن الرديء». المحاكاة، معارضة الأساليب الخطابية، وأخيراً المحاكاة الساخرة من جهة، الفانتازيا، التنوع، والبرقشة من جهة ثانية، كل هذا موحد في لعبة أدبية ترعى الممتع، اللعوب، بل وحتى الهزلي الصريح، كلها سمات مشتركة لجمالية مسهبة ماثلة دائماً بين السطور في أنواع غنائية اجتماعية. «. . . تُمارس لتوجه إلى نفس الجمهور، المثقف بكل تأكيد ولكنه يطمح إلى الترويح عن نفسه متحاشياً الحذلقة» (جينيتيو). عملت الأنواع التراسلية ومسرح المجتمع بل وحتى الحوار الفلسفي على نشر الأدب المسلي طوال القرن الثامن عشر. في القرن التاسع عشر مع ازدياد نسبة المتعلمين وانتشار الكتب المطبوعة، غزت التسلية الأدبية جميع طبقات المجتمع، وغدا سوق الكتاب شكلاً ومضموناً ملائماً لمتطلبات الجمهور العريض ولمختلف حالات القراءة. لم يحل الولع الشعبي بهذا النوع من الأدب دون إثارة شيء من الحذر بسبب الطاقة المدمرة للمكتوب، رفعت الكنيسة، بشكل خاص، حواجز يفترض أنها تحمي القراء (وخاصة القارئات) من التأثيرات المفسدة. وكردة فعل على هذه الدمقرطة، عمل قسم من الأدباء على نشر فكرة «الفن الخالص» وطمحوا إلى جعل الأدب موضع تقديس ورسالة لا موضع تسلية وترويح.

إذا كانت قراءة المسلي في القرن العشرين قد اتجهت نحو قارىء يبحث عن الترويح عن النفس، وإذا كان الكتاب قد فقد امتياز كونه وسيلة إعلامية ذات حظوة لصالح الراديو والتلفزيون بل والانترنت، فإن قسماً من الجمهور ينمي بطريقة جدية «متعة النص»: التمييز بين ما هو «جيد» وما هو «رديء». ممارسات ثقافية انتقلت إلى وسائل إعلامية أخرى. كما أفاد عدد من الكتاب على التوالي من «القراءة المزدوجة» للثقافي والمسلي.

لم تكن متعة الأدبي دائماً صادرة عن القراءة وإنما قد تصدر عن السماع والمشاهدة. من جهة ثانية، فإن مفهوم المسلي هو بحد ذاته مفهوم متناقض. فهو من جهة ذو قيمة «ترويحية»، فسحة ضرورية نمنحها للعقل المشغول بقضايا جدية. وأثمن ما في هذه الفسحة الترويحية هو ما تقدمه ـ دون أن نشعر أنها تفعل ذلك ـ من معارف ومشاعر تهذيبية (مفهوم التطهير). وعلى مثل هذا قام المفهوم الكلاسيكي «الإعجاب والتعليم». ولكنه ومن جهة ثانية يشكل إمكان الانصراف عما هو أساسي نحو ما هو تابع وثانوي كما يراه باسكال في *«الأفكار»*. وهكذا فإن أدب التسلية موسوم بالتفاهة.

قد نجد هذا المأخذ في مستويات مختلفة: ففي القرنين التاسع عشر والعشرين نجد أدباء «جديين» كتبوا نتاجاً «ذا أطروحة» يعيبون أدباء التسلية في الأدب الشعبي، وجدوا هم أنفسهم من ينتقدهم من بين أنصار «الفن للفن» بالمعنى المطلق. انطلاقاً من القرن التاسع عشر وفي اللحظة التي رست فيها «القسمة الكبرى» (تيبيس) بين القراءة الأدبية والقراءات الشعبية، أدى التثمين المفرط للقراءة الأدبية إلى تمييز واضح بين مختلف الاستخدامات للمكتوب الأدبي. ومذ ذاك عُرفت المتع «النبيلة» التي تقدمها نصوص الفن الصافي، والمتع الأكثر إثارة للشبهات والتي توصف بأنها مباشرة أو حتى مبتذلة ـ والجمهور الذي يمارسها ينعت هو الآخر بنفس الصفات. وهكذا فإن المتعة الأدبية مستمدة من مقاربة قائمة على مفهوم التميز. إن حقيقة أشكال المتعة التي يقدمها لنا الأدب في عمقها التاريخي هي بكل تأكيد غاية في التعقيد.

André J. -M., Dangel J., Demont P. (éd.), «Les loisirs et l;héritage de la culture classique.» *Actes du XIII^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (Dijon, 27-31 août 1993)*, Bruxelles, *Latomus, Revue d'études latines,* 1996, vol. 20. - Chartier R. (dir.), *Pratiques de la lecture,* Marseille/Paris, Rivages, 1985. - Dupont F., *L'invention de la littérature,* Paris, La Découverte, 1998. - Génettot A., *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine,* Paris, Champion, 1997. - Saint-Jacques D. (dir.) *L'acte de lecture,* Québec, Nuit blanche éditeur, 1994.

ناتالي روكسبورغ، پول آرون

راجع: العصور القديمة؛ الكتب الأكثر رواجاً، (بست ـ سيلر)؛ التميز؛ القراءة، (القارئ)؛ الأدب العام؛ المتعة الأدبية؛ الدين.

التسييق (ربط النص بسياقه) CONTEXTUALISATION

التسييق هي العملية التي من خلالها تتم عملية ادراج النص في الحالة التي تم التلفظ به فيها (سواء إنتاجه أم تلقيه). يطبق هذا المفهوم في التاريخ والعلوم الاجتماعية على حدث، أو ممارسة، على نص أو كل شكل من أشكال الخطاب، في الأدب يدور الأمر على النصوص ونشرها.

المفهوم حديث العهد أما ممارسته فقديمة. منذ أمد طويل «حياة» الكتاب والفلاسفة والفنانين ساهمت في الإضاءة على نتاجهم وذلك بوضعه في سياق مرحلة زمنية ما أو بربطه بسيرة حياة. في القرن التاسع عشر أعطى الناقد سان ـ بيف الأهمية لسياق محدد، السيرة الذاتية، أما «تين» فاعتبر العرق (الشعب)، البيئة والزمن (المرحلة) عوامل سياقية حاسمة. التاريخ الأدبي، مع لانسون ومن ثم مؤرخي «مدرسة الحوليات» مع لوسيان فيڤر، اتجهوا هم أيضاً إلى طلب الأحوال التي تضيء

دلالات الآثار الأدبية آخذين بعين الاعتبار عقليات الأدباء والقراء وظروف الخلق (بيد أن لانسون يحصر التسييق بمرحلة التعليم العالي، وشرح النص الأقل اهتماماً بالسياق بالمرحلة الثانوية). استمرت مشاريعهم النظرية طويلاً تفتقد غداً لها. غولدمان، رغم التفاته إلى «رؤية عالم» الأدباء، لا يحلل الحالة المباشرة لعملية الخلق والتلقي. من جهته يرى بورديبه أن الحقل الأدبي هو السياق الأول، ولكنه لا يقوم بتحليل مفصل للحالات المحسوسة لإنتاج وتلقي كل أثر. إنه المنهج التاريخي الذي ومنذ ثمانينات القرن الماضي اهتم بفكرة تسييق الوثائق التي يتفحصها بطريقة نقدية. أعادت هذه المسألة الحيوية إلى التحليلات الأدبية للسياق.

لا ينفصل التسييق عن أفكار السياق والحالة وعن مقاربة برغماتية للنصوص. بيد أن مفهوم السياق تم توسيعه بشكل مفرط، فيما يفترض فعل التسييق إدراج النص المعني ضمن حالة محددة شهدت ولادته، وضمن حالة قرىء أو سمع أو شوهد فيها. يفترض هذا بشكل خاص الأخذ بعين الاعتبار الخطابات والممارسات التي تفاعل معها. التسييق برغماتي أساساً. يتناول الحوافز، الرهانات، الظروف العملية والإيديولوجية والحالة الملموسة لعملية الخلق، والطبعة الأولى للنتاج كما تلقيه المرتبط بشكل خاص بتوقعات مختلف فئات القراء وبالطرق التي تمكن المؤلف من استشرافها. إنه بالتالي يأخذ بعين الاعتبار جميع أبعاد الحالة المحيطة بالعرض والبيان لينطلق منها إلى تناول القضايا المرتبطة بالرهانات الإيديولوجية والاجتماعية والسياسية.

يصطدم هذا المنهج بقضية «عدم الرسو» التعبيري الخاص بالأدب والفن: يحتفظ النتاج بالدلالة حتى مع زوال الحالة التي أنجبته. بيد أن عملية التسييق تطبق أيضاً على تحليل حالات تلقي الآثار كما على حالات إنتاجها، آخذين بعين الاعتبار أن معناها ليس قائماً «بذاتها» وإنما هو بناء يُقام ويُعلل. والتسييق بحد ذاته عملية صريحة لبناء معنى وتفترض نسبية كل دلالة. معرفة الوضعية الأولى لإنتاج أثر ما لا تطمس إمكان دلالاته اللاحقة ولكنها تسمح بمقابلة الدلالات التي عرفت له وتطورها: لا يوجد نتاج رغم ظروف تبعث على نتاجه ـ ظروف ـ يجعلها النقد الجمالي الخالص مجرد «أوضاع» ثانوية. بهذا المعنى فإن التسييق لا يحل محل استفهام سيميائي أو جمالي، ولكنه يضمن أخذ تاريخية النص وطريقة تلقيه بعين الاعتبار، إذن هو يشكل مفتاح الوصول إلى تاريخ العقليات. ترجع الحروب الكلامية التي دارت حول التسييق إلى واقع التعارض بين مفهوم أدبي أفلاطوني الطراز (الأدب

ثمرة «وحي إلهي»، وهو بهذا المعنى منفصل، أو على الأقل شديد الاستقلال عن سائر الخطابات البشرية) ومفهوم يعتبر الأدب جزءاً لا يتجزأ من الممارسات الاجتماعية.

Jauss H. J., *Pour un esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1990. - Jouhaud C., *mazarinades, la fronde des mots,* Paris, Aubier, 1987. - Molinie G., Viala A., *Approches de la réception,* Paris, PUF, 1993. - Coll: *La vie littéraire au Québec,* M. Lemire, D. Saint-Jacques (dir.), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 4 vol. Parus.

آلان ڤيالا

راجع: السياق؛ التلفظ والملفوظة؛ التاريخ الثقافي؛ التاريخ الأدبي؛ البرغماتية الأدبية؛ الإشهار.

التشردي PICARESQUE

(ذو علاقة برواية أو مسرحية تصور حياة المغامرين والمتشردين)

بالمعنى الخاص، يعتبر التشردي نوعاً فرعياً من الرواية التي تعرض فروقات اجتماعية: من أصول غير ثابتة، يتنقل فراراً من وضعه الاجتماعي السيىء، يعتبر «المتشرد» نقيضاً للبطل، يرسم طريقاً دائرياً يعيده إلى نقطة انطلاقه.

بالمعنى الواسع، تعني التشردية مجمل المؤلفات، التي يغلب عليها موضوع المهمش المحتال، الذي يلجأ في مواجهته لمجتمع يناصبه العداء، إلى شتى أنواع الأقنعة ليتمكن من التكيف مع الأوضاع التي تصادفه في ترحاله الدائم.

ترجع الأصول البعيدة للتشرد كموضوع، إلى الروايات الساخرة التي ظهرت في العصور القديمة ـ إيترون (*ساتيريكون*)، أبيليه (*الحمار الذهبي*). عرف الأدب العربي الوسيط (في القرنين الحادي عشر والثاني عشر) شخصية «المكدي» التي توازي شخصية الـ «المتشرد/ Picaro» التي ظهرت في إسبانيا في منتصف القرن السادس عشر. اقترنت ولادة هذه الشخصية مع الأزمة الاقتصادية التي ضربت البلاد بعد عهد شارلكان: حشود من الفقراء، من الطلبة، من التجار، ومن الحرفيين العاطلين عن العمل، رهبان تركوا الرهبانية، وجنود سابقون، كل هؤلاء يتسكعون في الطرقات أو في المدن. هؤلاء «البيكارو» (كلمة من المحتمل أن تكون مشتقة من كلمة من لغة الأرغوا تعني «الجياع») شكلوا نماذج للرواية المجهولة المؤلف *«لوزاريو دي توم»* (1554) أول رواية لهذا النوع. يمكن أيضاً الربط بين ظهور الروائيين التشرديين، وبين ظلم اجتماعي آخر، ذلك الذي عاناه المسيحيون الجدد، اليهود الذين اعتنقوا

المسيحية مثل ماتيو أليمان، مؤلف *«قزمان دالفاراش»* (1599). في بداية القرن السابع عشر، عرفت الرواية التشردية نضجها الحقيقي مع «أليمان» والـ «بيسكون» (كتبت سنة 1604 ونشرت سنة 1626) لكيفيدو. أثارت *«قزمان»* على وجه الخصوص موجة من المحاكاة والترجمة شملت مجمل أوروبا. في ألمانيا، لم يظهر التأثير الإسباني إلا بعد حوالى نصف قرن مع *«مغامرات سنبليسيوس سنبليسيسيميس»* (1669) لكاتبها غريميلهوسن الذي وضع «البيكارو» مع أهوال حرب الثلاثين سنة. في فرنسا، أثرت الرواية التشردية على خط الرواية الهزلية التي مثلها سوريل وسكارون. ومع ذلك كان علينا الانتظار حتى القرن الثامن عشر لنرى ظهور الروائع: *«جيلباس دي سانتييان»* (1715 ـ 1735) لكاتبها ليزاج، وفي إنكلتره «مول فلاندرز» لكاتبها د. ديغو. تقدم لنا بطلة ديغو المثل الأكثر جمالاً (للبيكارا/ المتشردة). في نفس المرحلة، التقت الرواية التشردية مع الموجة الكيشوتية. ليزاج، على سبيل المثال، والذي ندين له بترجمة *«كيشوت»* تزوير «لأفيلانيدا»، هو في نفس الوقت مقتبس للروايات التشردية (*«قزمان»* 1732) ومؤلف حكايا تنتمي لنفس النوع (*جيل بلاس*). ومع الأيام، تغير التفكير والأسلوب. مع *«جيل بلاس»* غدا النقد الاجتماعي أكثر وضوحاً، تخلى «البيكارو» عن تشاؤمه، وآمن بإمكان كسر الحلقة المفرغة التي أسره في داخلها نسبه الوضيع ووضعه الاجتماعي. مع *«الفلاح الحديث النعمة»* (1735 ـ 36) لماريڤو التقى التشردي مع رواية الصعود الاجتماعي. في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، تلقى النوع دفعة جديدة، وغدا شكلاً يستقبل الأفكار الجديدة، نذكر مثلاً تلك التي يتبادلها جاك مع سيده في *«جاك القدري»* لديدرو (1792 ـ 1796). في إنكلتره، يكشف الظهور المتأخر للرواية القائمة على المعارضة *«باري ليندون»* (1844) أن هذا النوع تلاشى مع زوال «النظام القديم».

تطرح هذه التسمية «Picaresque» مسألة المصطلح. فمنذ ستينيات القرن الماضي، خص المتأسبنون الكلمة «بالنوع» الإسباني المعروف، فيما توسع المقارنون باستخدامها. من جهة ثانية، فإن النعت «بيكارو» يستعمل تارة بمعنى ضيق، وطوراً بمعنى أوسع.

تثير الرواية التشردية عدداً من *الموضوعات* التي تشكل بنيتها التعددية: الولادة المشبوهة، ترك المنزل العائلي، التشرد الذي يتحول إلى سلسلة من التجارب في خدمة سيد ما، العودة إلى نقطة الانطلاق... وبالتالي فإنها تصور (وربما في نفس الخط لبعض «أخلاقيات» المسرح الوسيط) عملية البحث (تطرح خلالها قضايا التسيير

والتخيير) عن الوعي الفردي، الذي له صداه، على المستوى الميتافيزيقي، على معاني الـ *(Theatrum mundi)* والمجتمع الصارم التراتبية أيام (النظام القديم). ومع ذلك فقد استمرت كموضوع أدبي، بل وعرفت شيئاً من الجدة في القرن العشرين، مع أدباء من مثل كافكا، سيلين وبيكيت، غو مبروويز ونابوكوف، الذين تميزوا بحساسية خاصة إزاء المناخ الاجتماعي لعصرهم، والذين مالوا إلى رفض الاستلاب الذي يعاني منه المجتمع الحديث.

Guillen C., *The Anatomies of Roguery: A comparative study in the History of the Novel. Part I: The Picaresque Novel in Spain,* New York, Garland, 1987. -Haan T., *Postérité du picaresque au XX s.,* Assen, Van Gorcum, 1995. -Souller D., *Le roman picaresque*. Paris, PUF, 1989. -Goll.: «Aspects du picaresque en Angleterre et aux États-Unis», Caliban, n° XX, 1983. -«Le récit picaresque», *Littérature,* 14, 1986.

جان هيرمان

راجع: الإقتباس؛ السيرة الذاتية؛ التأثير؛ الرواية التهذيبية؛ الأهجية؛ الأفكار النموذجية.

التشييد ÉDIFICATION

راجع: القِداسة (سيرة معظّمة)؛ المنفعة

التطهير، التنفيس (تطهير نفسي لاشعوري) CATHARSIS

تعني الكلمة اليونانية «Catharsis» «تطهير». استخدمها أرسطو في كتابه *«الشعرية»* في معرض إشارته إلى تأثير المأساة التي ينبغي حسب رأيه إثارة مشاعر الخوف والشفقة لدى المشاهد، بحيث أنه إذا شعر بها بقوة إزاء مشهد وهمي فإنه بهذه «الطريقة» «يتطهر» منها (بمعنى أنه يصبح أقل تأثراً بها فيما لو عرضت له في حياته داخل المدينة).

الإشارة إلى التطهير موجزة في «شعرية» أرسطو. كما أن تأويلاتها لاحقاً كانت شديدة التنوع. بالنسبة لأرسطو يبدو التطهير أحد تأثيرات المأساة، إذ لا تبدو المتعة المأساوية الخالصة متعارضة مع مشاعر الخوف المفرطة والشفقة. بالنسبة للشارح العربي الأهم لأرسطو، نعني ابن رشد (القرن الثاني عشر)، الذي شرح *«الشعرية»* واستمر شرحه هذا مسيطراً طوال العصر الوسيط بترجمة لاتينية قام بها هيرمان الألماني (طليطلة 1256)، بقي مفهوم التطهير على شيء من الغموض: متزحلقاً على الأسطر القليلة التي خصه بها أرسطو، يبدو في الواقع أنه قد حلّت محله الفائدة

الأخلاقية والسياسية للشعر. بعد ذلك عرف مفهوم التطهير المرتبط دائماً بالمأساة تاريخاً موازياً لها. عندما ظهرت المخطوطات اليونانية للشعرية من جديد في البندقية في مستهل القرن السادس عشر تكاثرت الشروحات بسرعة (ف.روبورتيللو، ڤ.ماجي، پ.ڤيتوري، أ.بيكولوميني، ل.كاستيلفيترو، إلخ.).

في هذه الأثناء وفي السياق الثقافي المسيطر في جامعات إيطاليا الشمالية في منتصف القرن السادس عشر، تمت قراءة *«الشعرية»* من خلال الروابط التي نسجتها هذه الجامعات الأرسطية مع «السياسة» (VIII ch 6 et 7, 1340b 20 à 1342b 30) و*«الخطابة»* والفكر الأخلاقي لهذا الفيلسوف.

فسر هؤلاء الأنسيون التطهير بتعابير طبية أو أخلاقية عبر مفهوم «تطهير العواطف» الذي أتاح لهم خاصة ربط فن الاقناع بالأخلاق والسياسة. وهكذا فإن الموقع البياني الذي شكله «تطهير العواطف» غدا مركزياً في كل صرح عَقَدي جديد مكتسباً بسرعة مشروعية قوية في الأوساط الجامعية وفي الدوائر الأنسية. في فرنسا، في نهاية القرن السادس عشر وفي القرن السابع عشر عندما دبت الحياة من جديد في المأساة، وعادت *«الشعرية»* إلى دائرة الضوء، تأقلم مفهوم «تطهير العواطف» المنطلق من المفاهيم الشعرية الإيطالية. كما في إيطاليا تدين بنيته بالكثير إلى الممارسة الطبية والتقت مع النظريات العلاجية لتلك المرحلة بما فيها الفصد: ترمي هذه إلى تخليص الجسم من فائض في الأمزجة توصلاً، إلى توازن أفضل، يبدو «تطهير العواطف» معادلاً لهذا على المستوى النفسي. اشتد النقاش حول طبيعة المشاعر المقصودة. اكتفى بعض المنظرين مثل جان شابلان أحياناً بالخوف والشفقة كما عند أرسطو، بعضهم الآخر، وخاصة كورناي، مستنداً إلى ما يتوخاه اليسوعيون خصوصاً من المسرح، رأى أن تأثير المأساة شديد الارتباط بما لدى الخطابة وخاصة إثارة الإعجاب (التي تدين كثيراً لمفهوم الأرقى والأمثل). استعاد بوالو في *«فن الشعر»* (1674) بعض مواقف شابلان، لكن بعد أن رهن الشعورين المطهرين بصفتين تبدوان متناقضتين: «خوف ناعم وشفقة رائعة». وهكذا فهو يذكرنا بأن المأساة باعتبارها إيمائية لا تولد المشاعر الخام وإنما انطباعات تحمل في طياتها متعة الوعي الفني. راسين من جهته يجعلها جميعة في شعور «الكآبة المهيبة التي تشكل كامل متعة المأساة» مقدمة *«بيرينيس»* (1671). مسيطرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر حيث كانت المأساة هي النوع الغالب، طرحت فكرة «تطهير العواطف» للمساءلة من جديد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من قبل نظريات الدراما. استمرت بعد

ذلك باعتبارها حدثاً تاريخياً وعنصراً تعليمياً أكثر مما هي نظرية أدبية ناشطة فعلاً. وهكذا ظهرت هذه المسألة بأشكال مختلفة عند بريخت وأرتو. نادى الأول بالتباعد وبالتالي فهو يلغي فكرة التماهي واستطراداً التنفيس بمفهومه «كتطهير للعواطف». (كتابات حول المسرح، نصوص ترجمها ج.تايير وغي ديلفيل، الأرش 1963 و1972، جزءان) (أرتو *المسرح ونسخته*» (1938) يرغب في رؤية المشاهد وقد دخل دائرة الخطر وأن يجتاحه الخوف في «مسرح القساوة» الذي يقوض تعاضد المجموعة السياسية التي هو صورة عنها. وهو في نفس الوقت يرفض النماذج الراسخة (عنوان نص من نصوصه: *«النتنِ» «من الروائع»* وبالتالي فهو يقلب المخططات الموروثة لهذا التقليد. وهكذا فإنه يكشف، وربما، دون أن يذكر التعبير بصراحة أو النظرية عن أحد مكونات التطهير، إنه ناتج عن المشهد كما عن النص (يقدر أرسطو أن المشهد كما الموسيقى وسائل قوية للانفعال). ركزت العديد من المسارح المتأثرة به (غروتوسكي، ليڤينغ تياتر هابينينغ ارابال...) على الدور العاطي والانفعالي للمشهد.

ربما كان إيجاز مرجعية التطهير لدى أرسطو يشير إلى القضية بالنسبة إليه هي معنى مشترك للشعرية المأساوية وهي بالتالي غنية عن التفسير. أدت هذه الاقتضابية إلى جعل انتقال هذه المفهوم صعباً بقدر ما هو مثمر. يستند التطهير إلى الفكرة القائلة بأن تولد المشاعر ناتج عن حركة الأمزجة إزاء شيء ما: الفن المسرحي باعتباره إيمائياً يمكنه أن يولد انفعالاً شأنه في ذلك شأن شيء حقيقي، ولكن باعتباره حادثاً مصطنعاً، يسمح باختيار طبيعة هذا الانفعال، لحظته ومدى غزارته، وبالتالي يمكنه لعب دور في ضبط المشاعر. انطلاقاً من هذا الأساس، فإن الشعورين اللذين ذكرا في *«الشعرية»* الخوف والشفقة، الملائمين تماماً للمشهد المأساوي، هل هما الوحيدان المناسبان له؟ أم هل هما الوحيدان اللذان يجب «تطهيرهما»؟ أجوبة متنوعة محتملة، والمعركة في الواقع لم تحسم. يضاف إلى هذا، هل يمكننا نقل هذه التأثيرات إلى أنواع أخرى؟ اتساق هذه الفكرة في العصر المسمى كلاسيكي سمح بالتفكير أنه إذا كانت المشاعر مرتبطة بالأمزجة فإن تأثيراتها تمر عبر مظاهر فيزيولوجية خاصة بهذه الأمزجة، وهكذا فإن الدموع الناجمة عن الخوف والشفقة تصبح وسيلة «تطهير» مأساوية (بييت 1996)، ولكن من الممكن التصور أن الملهاة المثيرة للضحك، وبالتالي المبددة لطاقة معينة، تقوم بنفس الدور إزاء مشاعر أخرى (داندريه 1998). في كل الأحوال فإن التطهير، الذي عنى لابن رشد نظرية لتصور

الشعر، والذي عنى منذ «النهضة» خاصة نظرية للمسرح، هو بالمعنى الدقيق فئة جمالية لا تحدد محتوى النتاج (مثل l'hybris (المغالاة والشطط) أو الحزن الذي تكابده الشخصيات وإنما تلقيه، والتأثير الناجم عن التماهي العارض مع وضعية أو شخصية. مع فكرة «التطهير» تظهر وظيفة للانفعال الجمالي ونفعية مُحضِّرة غير مباشرة، إذ عن طريق الاختلال العاطفي المؤقت الذي يصيب قلوب المشاهدين، يساهم المشهد في إقامة التوازن الأعم في «المدينة» يضوِّء هذا المفهوم على مبدأ «الإعجاب والتعليم» الكلاسيكي ويختلط أحياناً مع استفهام يتجدد دائماً حول غائية المتخيل الأدبي.

Abdula A. K., *Catharsis in Literature*, Bloomington, Indiana U.P., 1985. -Biet Ch., *La tragédie*, Paris, Hachette, 1996. -Dandrey P., *Molière et la maladie imaginaire, ou De la mélancolie hypocondrique*, Paris, Klincksieck, 1998. -Oxenberg Rorty A. (éd.), *Esays on Aristotle's Poetics*, Princetion, Princeton University Press, 1992. -Ubersfeld A., *L'école du spectateur. Lire le théatre 2*, Paris, Belin [1981], 1996.

آلان ڤيالا

راجع: الانتساب؛ المؤثرات؛ الكلاسيكية؛ الدراما؛ علم الجمال؛ الإيمائية، الأهواء (العواطف)؛ التلقي؛ المسرح؛ المأساة؛ النفعية.

تعبير الحسوية SENSUALISME

(مذهب قائل بأن جميع الأفكار ناشئة من الإحساسات)

مدرسة أو تيار فلسفي ظهر في القرن الثامن عشر، يتميز بنظرية في المعرفة قال بها لوك، وتعارض النظرية الديكارتية القائلة بالأفكار الفطرية. تفترض الحسوية، أن جميع معارفنا، وجميع أفكارنا، مصدرها الحواس. الممثل الأساسي لهذا التيار هو كونديياك، الذي قدم في *«بحث في الأحاسيس»* (1754) مقارنة مشهورة بين الإنسان وشخص جامد يتطور شعوره وتفكيره شيئاً فشيئاً، يعتبر «الإيديولوجيون» (كاباني، ديستيت دي تراسي) يعتبران أحياناً حسويين، في خط كونديياك. من جهة ثانية، فإن غالبية الموسوعيين، وديدرو منهم بخاصة، غالباً ما اعتبروا كمروجين للحسوية، أو ككتّاب متأثرين بها.

لا ترجع لفظة «حسوية» (أو «حسوي») إلى القرن الثامن عشر. ظهرت لأول مرة في بداية القرن التاسع عشر، ويرجع نجاحها إلى فكتور كوزين، الذي جعل من الحسوية التيار المسيطر في القرن السابق، وذلك في كتابه *«محاضرات في تاريخ*

الفلسفة» (1829). يدور الأمر إذن على لفظة مؤرخ للفلسفة يرى أن قضية المعرفة هي قضية الفلسفة الأساسية والدائمة. يرى كوزين أن تاريخ الفلسفة هو دائري وموجه في آن، الأجوبة الأربعة الممكنة على السؤال الأساس حول أصل الأفكار والمعارف، تتابعت عبر العصور، مصححة نفسها بالتبادل، إلى اللحظة التي تمكنت فيها الفلسفة، أثر التفكير بتاريخها الخاص، أن تأخذ من كل مذهب أفضل ما فيه. والواقع أن كل ما قامت به الحسوية هو استعادة المسلّمة المدرسية: ***«Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu»*** (ما من شيء في العقل، إلا وكان قبلاً في الحواس) وجاءت بمثابة رد على المثالية الديكارتيه مبرزة نقائصها. ينسب التقصير الأكثر وضوحاً لهذا الرد إلى لوك، الذي كان كل ما قام به الحسويون الفرنسيون في القرن الثامن عشر هو نشر أفكاره، مما سمح لكوزين، من خلال مناظرة، اعتبار الماديين، لاميتري وهولباخ، تابعين ضالين من أتباع لوك، لا ممثلين لمذهب فلسفي حقيقي. في النظام الكوزيني، يحتفظ الاستخدام المعاصر للفظة «حسوية» الأدبي كما الفلسفي، يحتفظ بالأدوارية التي يفرضها، والتي تفصل ما بين القرن السابع عشر الديكارتي والقرن الثامن عشر اللوكي، أي ما يعني بالنسبة لفرنسا، بين قرن مبدع فلسفياً، وقرن، بمجرد دعاية فلسفية، قام بها كتاب (من غير المفترض أن يكونوا فلاسفة حقيقيين) مثل ڤولتير وديدرو. يضاف إلى هذا، أن الحديث عن حسوية لدى ديدرو، يرجع إلى إعطاء نظريته في المعرفة أهمية تفوق تصوره المادي لتنظيم الكون: يتعلق الأمر إذن بخيار تأويلي.

يطرح استخدام لفظة «حسوية» قضيتين متلازمتين. يصعب بادىء ذي بدء، جعل هذا العنوان الخاضع للجدل مدرسة حقيقية، بخلاف « الإيديولوجيا» مثلاً التي تشكل تسمية لمرحلة أو لعصر. وإذا تأملنا المسألة عن قرب، فإننا لا نجد في غالبية الوقت سوى اسم كونديياك، هذا إذا كان علينا أن نسمي أحداً. تم الاكتفاء غالباً بالحديث عن تأثير حسوي، عن اتجاه أو موقف حسوي يمكن ملاحظته عند غالبية أدباء القرن الثامن عشر، حتى السابقين منهم على كونديياك أو من لم يكن بينه وبينه أية صلة. في الأساس، تحيل الكلمة إلى أولية الحساسية التي يفترض أنها ميزت كتاب عصر التنوير، أكثر مما تحيل إلى مذهب فلسفي، إلى شكل من أشكال روح القرن. القضية الثانية هي قضية تصور القرن الثامن عشر، الذي ورثناه لدى استخدام هذه اللفظة، بمعنى البدء بمفهوم «قرن» علينا معرفة خصوصيته لجهة «الأفكار» الشديدة الاختلاف عن «القرن» السابق. دراسة «الحسوية» لدى كاتب في القرن الثامن عشر، تقودنا

بالضرورة إلى كتابة تاريخ الأفكار وإلى بنائه على المعاني المشتركة التأويلية من مثل تعميم الفلسفة أو عقلية التنوير وجعلهما في متناول الجميع.

Bloch O., «sur l'image du matérialisme français du XVIII^e s. dans l'historiographie philosophique de la première moitié du XIX^e s.: "autour de Victor Cousin", *Images au XIX^e s. du matérialisme du XVIII^e s.*, Paris, Desclée, 1979, p.37-54. -Cassirer E., *La philosophie des Lumières*, trad. P. Quillet, Paris, Fayard, 1966. -Derrida J., *L'archéologie du frivole*, avant-propos à l'Essais sur l'origine des connaissances humaines de Condillac, Paris, Galilée, 1973.

دينا ريبار

راجع: الإيديولوجيون؛ التأثير؛ الأنوار؛ التحقيب.

تعدد المعاني (لكلمة ما) POLYSÉMIE

تعني هذه اللفظة الحالة التي تتعدد فيها معاني الكلمة الواحدة ـ بخلاف الجناس الذي يميز كلمات مختلفة تماماً، وإن كانت «صدفة» لها نفس الشكل. وبشيء من التوسع، هي ما يسمح لنص، أن يقبل عدة قراءات أو تأويلات. وهكذا فهي تتناقض مع أحادية الدلالة والوحدانية.

موضوع دراسة لمختلف النظريات الألسنية، تعتبر تعددية المعاني ظاهرة للغة الطبيعية الجاهزة لأحداث التأثير في الخلق الأدبي. تقليد الإفادة منها قديم ومستمر، من خلال النكتة، التورية، والعبارة الملتبسة. برع رابليه في استخدام المبهمات الدلالية: «لهذا علينا فتح الكتاب وتقويم ما يتضمنه بعناية. عندها تعرف أن للدواء الموجود في الداخل قيمة مغايرة لما تخبر عنه العلبة، بمعنى أن المادة المدروسة هنا، ليست هي التي يشي بها العنوان، وبدلاً من التقيد بالمعنى الحرفي، هناك مادة ممتعة، شبيهة بغناء «الحوريات» قابلة «للتأويل» (*غارغانتيا*، تمهيد). إنه يوحي بهذا بقراءات متعددة الفهم، لنصوص هي نفسها ذات معان متعددة.

وبعكس ذلك، حوربت تعددية المعاني في المرحلة الكلاسيكية، وبخاصة من قبل بوالو (أهجية XII، *ضد الالتباس*). التنقية، والعقلانية، وهاجس النظام رأت فيها مصدراً للاضطرابات. والواقع، أن النتاج الأدبي طفح بحالات الالتباس، وازدواجية المعنى، وتعدده، لجأ إليها المجان لتقنيع وقاحتهم. جعل منها موليير، على سبيل المثال، في «*مدرسة النساء*» مصدراً قوياً للهزل. يقدم التلاعب اللغوي كماً هائلاً من الاستخدامات، والجمالية الرشيقة اللطيفة لا تنفر منها. السخرية حالة نموذجية لتعددية معنى الوضع وغالباً ما نجدها في الأدب. لم يتوقف استخدامها مذ ذاك، وفي القرن العشرين، من ريمون روسيل وصولاً إلى OuLipo، تغتذي الكتابة باستمرار من

مصادر اللغة المزدوجة، وتواجه طغيان الكلمة الدقيقة. في تصور مغاير، استثمرت (الرواية الجديدة) الميزة المحركة لتعددية المعاني، فصل ريكاردو الظاهرة، تبيان كيفية سماح هذه التعددية بعملية توليد النص لذاته: «أحياناً، ما يعمل، هو نفس الكلمة، التي تدل من وصلة إلى أخرى، على أشكال مختلفة لحقلها الدلالي. نذكر على سبيل المثال من *«معركة فارزال»* لكلود سيمون، جملة انتقلت من التمام إلى الآسن: (*Latin langue morte/ Eaux mortes*، اللاتينية لغة ميتة/ المياه آسنة. . .)، تنتشر تعددية المعاني هذه، في فضاء الوصلات، وتولد تحولات افتراضية» (*الرواية الجديدة*، 1973، 79). لا تمثل تعددية المعاني هنا لعبة الالتباس، ولكنها تعبر عن اتخاذ موقف: تتقدم بوضوح لتنازع نشوة الحكاية، حيث تغلب المرجعية عادة، بالتركيز على كثافة الكلمات بالذات.

في المقابل، علينا أن نشير إلى أن تعددية المعاني لا تنحصر فقط بتنوع القيم الدلالية للفظ ما. وهكذا فإن مقالاً كتبه م. نواللي «في معنى النهر: تركيب الكلام وتعددية المعاني» (فال، ليبار وسيبلو، 1996) يبين أن تعددية معنى *«النهر»* يرتبط أيضاً بمعايير تركيبية لفظية، انطلاقاً من أمثلة مستقاة من كم أدبي عريض (هيغو، بونفوا، موپاسان، زولا، جيينو، بوبين، غرين، مدام دي سيفينييه، كورناي، بودلير، ڤاليري وجيد). دليل على استمرارية وغنى ظاهرة أساسية في الابتكار الشعري.

كان أول ظهور للكلمة في مقالة كتبها ميشال بريبال سنة 1887 بعنوان «تاريخ الكلمات»: («ليس هناك من اسم حتى الآن للطاقة التي تمتلكها الكلمات في التعبير عن أكثر من وجه. يمكننا تسمية ذلك *Polysémie*/ تعدد المعاني»). مبدع هذه اللفظة (كما لفظة «Sémantique») يحدد في *«بحث في السيميائية»* (علم الدلالات) الذي ظهر سنة 1897 أن «المعنى الجديد، أياً يكن، فإنه لا يلغي المعنى القديم. يتواجد الإثنان، الواحد منهما إلى جانب الآخر. يمكن استخدام نفس اللفظة بالتناوب بالمعنى الحقيقي، وبالمعنى المجازي، بالمعنى الضيق، أو بالمعنى الواسع، بالمعنى المجرد أو بالمعنى المحسوس. . . وكلما أعطيت دلالة جديدة للكلمة، صار بالإمكان مضاعفتها وإنتاج نماذج جديدة، متشابهة شكلاً، مختلفة قيمة. نسمي ظاهرة التكاثر هذه *Polysémie/ تعددية المعاني»* (ص143). يتناقض هذا المفهوم مع ما يراه سوسير. يرى بول سيبلو («تعددية المعاني مطروحة: قضية أسيء طرحها؟»، 1996) وبالتالي، فإن الأمر ليس صدفة على الإطلاق، إذا كانت *«محاضرات في الألسنية العامة»* لم تتوقف عند مفهوم تعددية المعاني، في الوقت الذي أعطاها «بحث في

السيميائية» منزلة مرموقة. هذا التباين الفاقع ناتج عن خيارات ابيستيمولوجية متناقضة. اختار سوسير، بناء نموذج للغة يملك الدقة المثالية «للجبر»، ولأجل ذلك عليه أن يجردها من الكلام ومن جميع الحالات الفعلية لآلية عملها. وهكذا وصل به الأمر إلى مثالية ألسنية. برييال، على العكس، اختار فهم الخطابات بما هي عليه، ضمن أطرها الاجتماعية والتاريخية، وهكذا وجد نفسه على الفور، في عمله السيميائي، على خط المواجهة مع تغير المعنى وتعدديته. رسم فهماً برغماتياً للغة. ومنذ ذلك الحين، اقترح روبير مارتن التمييز بين تعددية معنى داخلية مرتبطة بالكلمة وحدها، وتعددية معنى خارجية، مرتبطة بوضعية التلفظ (1983، 63_s). قال بنفينيست بوضوح: «إن ما نسميه تعددية المعاني، ليس المحصلة المتمأسسة، إذا أمكننا القول، لهذه القيم السياقية، اللحظية دائماً، القابلة للإغناء باستمرار، وللتلاشي، باختصار، دون استمرارية، ودون قيمة ثابتة» (*قضايا الألسنية العامة*، 1974، المجلد II، 227). قدم كتاب ب. ڤيكتوري وك. فيك *«تعددية المعاني، البناء الدينامي»* (باريس، هيرميس، 1996) جميعة لأبرز المناهج التي استخدمت لتوصيف تعددية المعاني. هذا وقد انفتحت المسألة أيضاً على دراسات ألسنية خالصة في التحليلات الأدبية، وبخاصة مع دراسات باختين التي تناولت رابليه، الرهان إذ ذاك مزدوج: هناك من جهة إبداعية الأدباء وعمل اللغة، ومن جهة ثانية أهليات القراءة، عتبة المعرفة والتواطؤ أيضاً، التي تجمع جمهور القراء أو تقسمهم. وهكذا تنتقل تعددية المعاني من الكلمة، إلى تلك التي تكون على مستوى كتاب كامل، من الشائع، ومنذ أن أعلن رابليه ذلك بوضوح، أن قراء يتفاوتون بدرجة ثقافتهم، يكتشفون معاني مختلفة في نفس النص. هل المسألة هنا، هي مسألة تعددية في المعاني؟ أم أن المسألة هي مسألة معنى واحد أحد، يفهمه كل فرد بنسبة قدرته على الفهم؟ أو علينا أيضاً، وفق منظور نظريات التلقي، ووفق بعض مفاهيم البينصية (مثل ما ذهب إليه إيكو الذي اشتق عبارة «النتاج المفتوح» للتعبير عن ذلك)، التسليم بأن القراءة تقحم تعددية معاني غير محددة، بل وحتى غير محدودة، بحسب ما يأتي به القراء، ويستثمرونه في فعل امتلاكهم للنص؟ المجازفة هنا، تكمن في أن النص نفسه يذوب، ومعه المعنى. ومع ذلك، هناك حالة فيها معنى وحيد، مع كفاءات متباينة وغير متساوية لفهمه، وفي الجهة المقابلة، هناك معان تعرض للقراءة، ولكنها قد تكون خاطئة، وغير متكافئة، بحسب الأهليات الثقافية للقراء والشراح. ومع ذلك فالأمر موجود: السخرية تثبت ذلك. إنها تغذي قسماً مهماً من أعمال التفسير والتأويل. ومذ

ذاك، تم التمييز بين أمرين: الأول يتناول الفروقات بين نوعين من النصوص أحدهما متعدد المعاني عن سابق تصور وتصميم، والآخر عن طريق «الصدفة»، بل وحتى ذلك الذي يميل إلى الحد من هذه التعددية، وذلك باللجوء إلى دلالة منظمة (من هنا التمييز في العصر الوسيط بين المعنى الحرفي، والتصويري، والمرموز، والباطني). الأمر الثاني، يتناول الاختلافات والفروقات، بين خطاب النص زمن كتابته، والدلالات التي يمكن أن يكتسبها في مختلف سياقات تلقيه. تصبح وظيفة البحث عندها، في قسم كبير منه، عرض تاريخ التغيرات التي طرأت على هذه الدلالات.

Bréai, M., *Essai de sémantique (sience des significations)*, Brionne, Gérard Monfort [1897], 1983. -Éco U., *L'œuvre ouverte* [1962], trad. C. Roux de Bézieux, Paris, Le Seuil, 1979. -Fall K., Léard J. M. & Siblot P., *Polysémie et construction du sens*, Montpellier, Praxiling, 1996. -Martin R., *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983. -Pergnier M., *Du sémantique au poétique, avec Baudelaire, Corteau, Magritte*, Paris/ Montréal, L'Harmattan, 1997.

فرانس فورتييه

راجع: الحوارية؛ الخطاب؛ الهيرمونيطيقيا؛ التلقي؛ السيميائية؛ مدلول اللفظة؛ النص.

تعددية اللغة PLURILINGUISME

راجع: ازدواجية اللغة

تعليق (حاشية، تفسير، نقد) GLOSE

تعني هذه الكلمة تعليقاً أو شرحاً موجزاً يرد على نفس الصفحة التي تحوي النص، وهو يهدف إما إلى تفسير معنى كلمة غامضة أو بيان مقطع غامض. وهي بهذا المعنى ممارسة لغوية وتوجيهية. وبشيء من التوسع دلت على إعادة كتابة تأويلية لنموذج معين لتشكل نصاً رديفاً. وإذ ذاك تقترب من التعليم والتأويل. يميز هذان المستويان التعليق عن شرح النص والتحليل النقدي، وإن كان مع ذلك يدنو منهما.

في العصر الوسيط مورس التعليق بشكل خاص على نصوص الكتاب المقدس والنصوص الآبائية. كما مورس أيضاً على نصوص دنيوية ذات أهمية في التعليم أو تتعلق بالثقافة اليونانية واللاتينية. جرى التمييز بين التعليق ما بين السطور وهو مجموعة من الملاحظات التفسيرية ذات الطابع النحوي أو التاريخي، والتعليق الهامشي أو العادي الذي كان يهدف إلى الإضاءة على مختلف المعاني المخبوءة في ملفوظة معينة.

فسرت ممارسة التعليق عدداً من الفروقات بين العصر الوسيط والنهضة خاصة في طريقة التعامل مع النصوص التي حملها الموروث. والواقع أنه بعد مرحلة شهدت تقعيد التعليق على النصوص المقدسة والذي يعود إلى انسيلم دي ليون (1050 ـ 1117)، أظهر الشراح والمفسرون رغبة في التجديد أكثر من مجرد نقل عقيدة الماضي. أكدوا على تفوق «المحدثين» على «القدماء» وذلك بدمجهم التعليق في حنايا النص الأصلي بهدف تغيير كثافته وطبيعته. في عصر النهضة عارض الأنسيون هذه الممارسة للتعليق واعتبروها تبديلاً وخيانة للمادة المستقاة من الكنز الثقافي المشترك. اتهموا المفسرين بأنهم أفسدوا طبيعة النصوص المقدسة والدنيوية من أجل المزيد من تثبيت سلطة التعليم المدرسي داخل الجامعات. وبخلاف التعليق الوسيط الذي يهتم بإعادة كتابة الآداب القديمة، فإن الشُروحات الأنسية تطمح إلى تجديدها مع الحفاظ على نقائها الأصلي. وفي الوقت الذي كان الشكل الوسيط للتعليق امتلاكاً أو استبدالاً للمعنى كان الشرح النهضوي يطمح أن يكون جلاء وتنقية له. وهنا يكمن تمايز أساسي في طريقة معالجة العلاقة مع النص الأساس: بدلاً من الارتباط والإنتماء اللذين تتضمنهما إعادة الكتابة البديلة الوسيطة، جاء الحرص على البقاء على مسافة في الشرح النقدي النهضوي.

لم يغب التعليق مع ذلك في الشرح النقدي الحديث، لكن وضعيته تبدلت بالترابط مع المتطلبات الجديدة للنص المطبوع. اتخذ شكل فهرس، ملاحظة في أسفل الصفحة، ملحق، تؤدي جميعها وظائف متممة للقسم التأويلي من عملية التفسير: إنه يفصل ويضيف معلومات مفيدة تسهل فهم الشرح.

التعليق الوسيط كما الشرح الأدبي الحديث يعلنان أو يلاحظان سلطة نص ليشرعا دراسته داخل منهاج تعليمي محدد. غير أن التباين بين هذين النموذجين من الشرح يكمن في القيمة الإستبدالية للتعليق الوسيط التي يجب أن تفهم على أنها وسيلة مجازية واسعة لنقل المعنى والبينصية. (ايرڤين، 1994). إنها تسمح بالإنتقال بين مختلف مستويات المعنى، من النمط الأدبي إلى النمط الرمزي، متطورة من الحي إلى «الجامد» ومن الخاص إلى العام. مندمجاً بالنص، يقوم التعليق الوسيط بمهمة جديدة: من فعل تأويلي يتحول إلى فعل خلق. يضع الشارح بمساواة الكاتب، كما لو أن الشارح يمتلك سلطة كافية ليقف على نفس الدرجة مع المؤلف. قانون المرموزة الذي يشتمل على نظرية الأحجية أو اللغز يفرض هذا النمط من إعادة الكتابة البديلة هذه في النصية الوسيطة. ضمن هذا التصور، تبدو القراءة والكتابة مرتبطتين بتعليق

يجدد النص ويبدله أكثر مما يقومه. والتعليق على هذه الشاكلة أحد أبرز المكونات الأساسية لعملية الخلق الأدبي في العصر الوسيط، وهو لا يزال مستمراً في أنواع كالمقالة والنقد الحدسي. في زمننا الحالي، نحن أميل إلى توقع تفسير للنص يحقق وضع النص في سياقه بطريقة ملائمة ويقوم على تأويل مقنع. عارض تاريخ الأدب وسوسيولوجيا الأدب كل تعليق أو تفسير يقف عند حدود الشرح الداخلي الخالص.

Irvine M., *The Making of textual culture*, Cambridge, Cam. Univ. Press, 1994. - Southern R.-W., *Scholastic humanism and the unification of Europe*, Vol. 1, Oxford, Blackwell, 1995.- Coll.: *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire en France et en Italie (XIV^e-XVI^e siècle)*, Castellani G.-M., Plaisance M. (éd.), Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.

آلين لواك

راجع: الترميز؛ الصدقية؛ السلطة؛ الشرح؛ النقد الأدبي؛ النشر؛ هيرمينوطيقيا؛ الأنسية؛ فقه اللغة.

تعليم الأدب — ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE

يتم تعليم الأدب في المؤسسة المدرسية (فيما يبقى تعليم الأساس في بعض الفنون بمنأى عنها). إنه لا يشكل علماً مرجعياً (مثل الرياضيات أو حتى التاريخ)، ولا درساً مدرسياً بالمعنى الدقيق: في المرحلة الثانوية يتولى أساتذة الآداب (الكلاسيكية أو الحديثة) تدريس مادة تدعى «الفرنسية»، فيما يعرف التعليم العالي أساتذة أدب (فرنسي، مقارن. . .) كما أن تعليم اللغات والثقافات الأجنبية يشكل قسماً من الأدب. سنتناول هنا تدريس الأدب الفرنسي. الغاية الأساسية لهذه العملية، بخلاف الفنون الأخرى، لا تهدف إلى تكوين كتّاب مستقبليين، وإنما اكتساب معرفة عن الأدب وأهليات اجتماعية مفيدة.

في فرنسا، وحتى القرن التاسع عشر، كان تعليم الأدب يتناول أولاً وقبل كل شيء النحو اللاتيني، الأدباء اللاتين (يليهم اليونان المترجمين إلى اللاتينية) والخطابة. النموذج المسيطر هو *(ratio sutdiorum)* المعتمد في الثانويات اليسوعية منذ القرن السابع عشر. يجري تدريس الأدب في هذا الإطار ضمن رؤية تربوية أخلاقية تتقدم على ما سواها. ترتبط التمارين الممارسة بالقراءة التحليلية للنصوص *(paraelecito)* أو إعادة استثمار النماذج المقروءة في كتابات منتجة: خطاب لاتيني، شعر لاتيني. جرت بعض المحاولات من قبل جنسيي البور ـ رويال و«الأورانوريون» لاستخدام الفرنسية في المعاهد. في القرن الثامن عشر بدأ كل من رولين وباتيه بإعداد مناهج تعطي المنزلة الأولى للأدب الفرنسي. تلا استبعاد اليسوعيين (سنة 1762)

إنشاء شهادات في الآداب (1766). مما عزّز هيمنة اللاتينية: الإجازة في النحو - بالنسبة للصفوف الابتدائية - هدفت إلى إعداد أساتذة للغة اللاتينية، الإجازة في «الآداب الجميلة» - بالنسبة للصفوف التحضيرية للبكالوريا - تتناول خطباء اللاتين ومؤرخيهم وشعرائهم. بعد الثورة شكل اعتماد عدة قوانين مدرسية، وإنشاء الثانويات والجامعات النابوليونية شبكة تعليم رسمي باتت مسيطرة منذ إصلاحات فيري وحتى نهاية القرن التاسع عشر. شيئاً فشيئاً تزايد الاهتمام باللغة والأدب الفرنسيين - في التعليم الأنثوي أولاً - وأخذ التاريخ الأدبي الفرنسي يزاحم الخطابة في المدارس الثانوية بدءاً من سنة 1882. في موازاة ذلك، انفصلت إجازات التاريخ (1830) واللغات الحية (1848) عن النطاق الأدبي في نفس الوقت الذي استقلت فيه الإجازات العلمية. من نظام تعليمي قائم على الآداب، لم يبق في المرحلة الثانوية في البلاد الفرانكوفونية سوى جذع مشترك ضيق وسلسلة أدبية تزداد تراجعاً منذ قرن.

ارتسم المحفل الأدبي الفرنسي في النقد منذ نهاية القرن السابع عشر ولكنه تشكل في المدرسة في نهاية القرن التاسع عشر. اشتمل شيئاً فشيئاً على أدباء من العصر الوسيط، كما نجد فيه أنسيي عصر النهضة (مونتيني)، فلاسفة وأخلاقيي القرن الثامن عشر (فولتير، روسو، ديدرو، الخ) بل وشعراء من القرن التاسع عشر (هيغو)، غير أن أدباء القرن السابع عشر (بوسييه، فينيلون، سيفينييه، لافونتين، بوالو، ثم شيئاً فشيئاً موليير، كورناي، راسين) احتلوا المنزلة الأهم. استمر هذا النموذج مسيطراً مدة طويلة. ومع ذلك تم تجاهل نتاج الفلاسفة في التدريس مدة طويلة، أو جرى انتقادها في الكتب المدرسية بقساوة، كما لم يتم إدخال الروائيين الواقعيين الذين ظهروا في القرن التاسع عشر إلى المناهج المدرسية إلاّ في مرحلة متأخرة. مورست الرقابة في جميع العصور سواء في المدارس الثانوية الرسمية أو في المدارس الخاصة. كما يلاحظ أن هناك إعادة تقويم إيديولوجية مستمرة. لم تمثل الأديبات ولفترة طويلة إلاّ بمدام دي سيفينييه، ثم جرى إدخالهن شيئاً فشيئاً عبر نصوص تمتدح الطبيعة والأسرة هذا في البدايات: جرت الإفادة من نتاج كوليت للمطالعة والإملاء في المدرسة الابتدائية. بودلير الذي طالما لفه النسيان غدا أديباً مدرسياً بامتياز بعد الحرب العالمية الثانية.

تحولت نماذج وغايات التعليم بدءاً من القرن العشرين عن غلبة الخطابية إلى الرجوع إلى التاريخ الأدبي - على الرغم من لانسون الذي اعتبره مقرراً جامعياً لا مدرسياً - مقدماً منهج «الرجل والنتاج»، وكذلك الحال بالنسبة للتمارين التقعيدية

والخطاب (باللاتينية ثم بالفرنسية) إلى الإنشاء (دائماً رغم مشيئة لانسون الذي يعتبر الإنشاء الأدبي لا يلائم سوى أصحاب الاختصاص). بعد الحرب العالمية الثانية استقرت هذه الهيكلية التي جسدها الكتاب المشهور لاغارد وميشار، المبني على التاريخ الأدبي مقسماً إلى «قرون»، مدارس أدبية، ومشاهير.

بعد سنة 1970 امتدت فترة الدراسة (غدا التعليم في فرنسا إلزامياً حتى السادسة عشرة بدلاً من الرابعة عشرة، وظهرت «المدرسة المنفردة»). كما تميز النظام التعليمي بالثقل الحاسم للتعليم الثانوي (بروست). وفي نفس الوقت أزهرت النظريات البنيوية وهاجس التواصل. اتخذت المقررات لنفسها أهدافاً جديدة مماشية توسع «المنهجيات». اتسعت البنية لتشمل نتاج أدباء معاصرين. في كيبيك تم إدخال ممثلين للأدب الكيبيكي. ولكن في البلدان الفرانكوفونية بشكل عام، وفي نهاية القرن العشرين، كان الأدباء الفرنسيون الكلاسيكيون المشهورون لا يزالون يحتلون منزلة مهمة في التعليم الثانوي. ومع ذلك تم التركيز في كل مكان تقريباً على امتلاك الخطاب وعلى الأهليات العملية للتعبير. في أيامنا هذه ترتسم انطلاقاً من التعليم الثانوي، وتجاوباً مع وضعية ثقافية جديدة ـ انطلاقة ضخمة لوسائل الإعلام المختلفة ـ ووضعية اجتماعية ـ تطلب ضاغط لمدرسية متنامية ـ الخطوط العريضة لإعادة تأسيس جديدة. هناك اتجاه لتوحيد تعليم اللغة والأدب منذ المرحلة الابتدائية. يلاحظ أن تعليم اللغة يفرض القيام بذلك في إطار الخطاب (تم التنبه إلى هذا من خلال الأعمال التي تناولت التلفظ والبراغماتية)، وإن تعليم الأدب ينبغي أن يأخذ بالحسبان أسبقية المعارف على القراءة والتاريخ الأدبي والشعرية والخطابة. يدور الأمر في الواقع على التفكير بتعليم قادر على تنمية امتلاك أشكال الخطاب المتنوعة والتآلف مع تدريبات إنتاج النصوص (التعبير الشفهي، الكتابة الإبداعية)، تعليم قادر على تنويع ممارسات القراءة، وفي نفس الوقت التصالح مع نمط جديد للعلاقة مع مرجعيات ثقافية جديدة تتوخى مزج البعد التراثي مع الانفتاح على الأدب المعاصر، والفرانكوفونية وأدب الفتيان وآداب اللغات الأخرى. خاصة في زمن يشهد توسع الفضاءات الثقافية وحيث يزداد الاهتمام بالأبعاد الأكثر انتروبولوجية للأدب، وإن كان البعد الوطني للتاريخ الأدبي في بعض البلدان ـ فرنسا وكيبيك مثلاً ـ لا يزال هو الأقوى. في الجامعة، في الأقسام الأدبية، الاقتراحات النقدية غاية في التنوع (حتى وإن كان التحضير لمباراة اختيار الأساتذة يفضي إلى شكل من أشكال المجانسة) على صورة تنوع الأبحاث والأعمال النقدية. الظاهرة الأكثر بروزاً في نهاية القرن العشرين تكمن في انفصال

قطاعات جديدة (أقسام المسرح، الاتصال) عن القديمة «المواهب الأدبية»: بتوطيدها استقلاليتها تغني البحث، ولكن العملية قد تؤدي إلى تضييق الميادين وإنقاص البنية التي تدرس في قسم الآداب.

أداة تربوية، تؤدي المدرسة في آن معاً وظيفة نقل وتحويل المعارف والعادات والقيم. التوتر القائم بين الاستمرارية والتطور ينعكس في المناظرات التي تتناول دورها بعامة وتدريس الآداب بخاصة. المدرسة وسيلة من وسائل النهوض الاجتماعي والنمو الاقتصادي، ولكنها أيضاً مكان للصراعات والنفوذ حيث تنتج فروقات اجتماعية رغم الجهود المبذولة من أجل دمقرطة التعليم. في هذا الصدد، يشكل اكتساب ثقافة نخبوية في العرف دلالة على تميز اجتماعي، وتدريس الأدب هو أيضاً خاضع لهذا النوع من الجدال. ذلك لأنه يساهم في معطيات أساسية ـ مع الرياضيات والتاريخ ـ بل وهو يرتبط بامتلاك اللغة بالذات. مناظرات حامية وبشكل خاص في التعليم الثانوي في حلقته الثانية التي كانت وإلى زمن قريب ـ التي ازداد عديدها 400% خلال عشرين سنة ـ تعليماً انتقائياً ووقفاً على أقلية. نحن إزاء عدة مواقف. بعضهم، وبإسم الفائدة العملية يقزمه إلى حد حصره بالقدرة على التعبير والتواصل. في الجهة المقابلة، يولي آخرون الأهمية لتعليم يهتم بالجمالية الأدبية. تاريخياً هدف تعليم الأدب إلى التربية والتهذيب: استمر طويلاً يتوخى التربية الأخلاقية قبل أي شيء آخر، كما كان في أيام فيري ولانسون مكاناً لترسيخ الوطنية، وفي القرن العشرين تذبذب ما بين إكمال مسيرة التاريخ الأدبي الوطني وبين الشكلانية، والأدب العام والمقارن، ولم يكن هذا في الجامعة فحسب، وإنما أيضاً في المرحلة الثانوية.

وبالتالي، فإن لهذا التعليم تأثيراً مزدوجاً. فمن جهة و من خلال الصورة التي تعكسها المدرسة للأدب تنشر قيماً، ولكنها في نفس الوقت ومن خلال عملية اختيارها وترويجها لأدباء ومؤلفات تساهم من جهة ثانية في صياغة تصور للأدب، في رسم حدوده، ومن هنا بالتأثير على مستقبله. ذلك لأن كل ممارسة مدرسية تفترض اختيارات: لا نعلم كل الأدب، وإنما بعض مظاهره المعتبرة أساسية. هذه الأشياء المختارة بالضرورة في تعليم الأدب ـ سواء كانت عناصر بيوغرافية أو تاريخية، مؤلفات كاملة أو منتخبات من مؤلفات ـ تفرض نفسها باعتبارها نماذج معبّرة. وبما أنه لا يمكننا تصور الأدب إلاّ بالنسبة لما نعرفه، تغدو الثقافة المدرسية مرجعاً لتقويم النصوص الأدبية. وهذا ما يبرر قول رولان بارت «الأدب هو ما يصلح للتدريس؛ نقطة على السطر. إنه موضوع للتعلم» (*«أفكار»*، ص 170). ان هذا من جهته طريقة

استفزازية لطرح السؤال الأساسي حول العلاقات ما بين المدرسي والأدبي. والواقع أنه في أيامنا هذه تطرح التطورات الجارية ضرورة التفكير حول إنسانية جديدة ـ التنبه لما يقوله الأدب عن الإنساني ـ وطنية مستمرة ـ بوساطة نشر مخططات لتاريخ أدبي وطني ـ أو التأكيد بأن الأدب غاية بذاته. وهكذا نجد في المدرسة نفس المناظرات التي نجدها داخل الحقل الأدبي نفسه. هناك مفارقة أخرى تضاف إلى هذا: لقد ازداد عدد التلامذة ـ وبالتالي عدد القرّاء ـ بيد أن أفضلية الآداب في التعليم في خطر ـ لاحظت الأقسام الجامعية أن عدد طلابها في حالة ركود، بل وفي تراجع لمصلحة الاتصال، الإعلام الثقافي، المسرح والسينما. وهذا بمثابة إنذار أن الأدب مدعو للبحث عن الموقع الذي عليه أن يحتله في مجتمعات أيامنا هذه.

Chanfrault-Duchet M.-F. (dir.), "Les représentations de la littérature dans l'enseignement (1887 - 1990)», *Cahiers d'histoire culturelle,* Université de Tours, 1997, I. - Chervel A., *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours,* Paris, INRP, 1986. - Durkheim É,, *L'evolution pédagogique en France* (1983), Paris, PUF, 1969. - Lejeune Ph., "L'enseignement de la littérature au lycée au siécle derneir", *Le français aujourd'hui, 1975, 28,* - Melançon J., Moisan C. & Roy M., *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967),* Québec, Nuit blanche, 1988.

ماكس روي

راجع: المدرسة؛ شرح النص؛ الايديولوجيا؛ المؤسسة؛ القراءة، القارىء؛ الكتاب الوجيز؛ التلقي؛ التقليد.

التفكيك (التقويض) DÉCONSTRUCTION

انتشرت في فرنسا في أواخر ستينيات القرن الماضي انطلاقاً من كتابات جاك دريدا، اعتبرت التفكيكية مسيرة فلسفية وضعت الموروث الميتافيزيقي الغربي موضع تساؤل، كما شكلت «بروتوكولاً للقراءة» يتفحص النصوص بجزئياتها. وضعت كتابات دريدا الفلسفة والأدب على نفس القدم دون أن يعني هذا دمجهما، مقدمة لنا سلسلة من المقترحات تهدف إلى مساءلة كل خطاب قائم على تصورات أحادية الجانب مثل الحقيقة، الحضور أو الأصل.

رفضت التفكيكية اتجاه البنيوية في المراهنة المفرطة على البينة مما أدى إلى تجميد لعب المعاني في النص. في بداية سبعينيات القرن الماضي بدأ يظهر تأثيرها في فرنسا، ولكن رواجها الحقيقي انطلق من الولايات ـ المتحدة في الثمانينيات إثر إقامة دريدا في جامعة يال وجامعة كاليفورنيا في ايرڤين. غدت موضوع مشادات أدبية

حامية لدى النقاد الأدبيين، سرعان ما صارت مدرسة حقيقية، يعتبر بول دي مان منظّرها الأكثر شهرة. من المهم أن نميز بين التفكيكية الدريدية وصورتها الأميركية التي ركزت كثيراً على تحليل الاستراتيجيات البيانية لبعض النصوص الأدبية المعتمدة. وهكذا فإن دريدا يسائل جميع أنواع النصوص الفلسفية والأدبية المعتمدة. بل يجعل بعضها يسائل بعضها الآخر كما هو الحال في *«قرعة حزن»* (1972) حيث جعل قراءة لهيغل في مواجهة قراءة لجينيت. جعل النقاد الأميركيون المناصرون للتفكيكية من مسيرتها ممارسة لقراءة شاكة تهدف إلى تبيان الطبيعة المتناقضة للمعاني. وهكذا يعرض بول دي مان في *«مجازات القراءة»* (1979)، في سلسلة مقالات النصوص الرومانطيقية مظهراً «ضلالها» *(Blindness and insights)*.

كان دريدا من اختار لفظة (déconstruction) لتدخل المعجم في محاولة منه لترجمة لفظة «destrucktion» لدى هايدغر التي لا تعني «destruction هدم» بقدر ما تعني (démontage: فك، فصل) للمفاهيم الأساسية للميتافيزيك والأنطولوجيا. المصدر إذن، ولو جزئياً هي الظاهراتية. يقوم التفكيك على الشك في الطريقة التقليدية في النظر إلى المعرفة والذاتية والتاريخ، وبالتالي على رفض محاولات المفهمة النهائية. تقيم كتابات دريدا حواراً مع مفكرين مثل أفلاطون، كانط، روسو، مالارميه، سوسير، فرويد وماركس. يبين كيف يتعذر الفصل بين الفلسفة والخطاب الذي يكونها والتعارضات التدرجية التي تضمه. محللاً عمليات بيانية تشكل قاعدة للبراهين، كشف عن تفاصيل غالباً ما كانت تهمل، ليعزو إليها التناقضات الماثلة في النتاج ومجازية المفاهيم التي تقدم كتصورات ومدارك. تفكيك النص يعني إذن قلباً استراتيجياً بهدف إعادة طرح السؤال حول معناه. ملاحظاً أنه وبحسب الموروث الفلسفي الغربي، إن الكتابة ليست سوى إنتاج إضافي للكلام، انتقد هذه *«الفونوسنتريسم: التصويتية»* التي تزعم وضع الكلام في علاقة مباشرة مع المعنى. في الماورائيات، تقرن هذه الطريقة في منح الامتياز للصوت إلى *«اللوغوسنتريسم»* في عملية طلب «كلمة» الأصول.

عاكساً هذه التراتبية بين الكتابة والكلام، أكد دريدا أن الكتابة تشكل «مع» الكلام قسماً من خطاب عام (l'archi-écriture) حيث يتميز الاثنان بالغياب واللعب الدائم بالدلالة. ولكن اصطلاحية العلامة وتكرارها بالذات هما «ضروريان قبل إمكان الكتابة وخارج أفقها» (1965، 1967). تفرغ دريدا أيضاً لدراسة الكتابة *«الغراماتولوجيا»* فاستعاد المفهوم السوسيري للغة باعتبارها نظاماً من الاختلافات

ليقدم مفهومه عن «différance» الذي يعني «الفجوات التي تربط العناصر بعضها إلى البعض الآخر» (1972 ـ 38) وحيث يستمر «لعب» المعنى. هذا «الخلاف المختلف» يأخذ بعين الاعتبار هذه الآلية الثابتة في المفاضلة. وهكذا فإنه بإزاء النصوص الأدبية لا يفتش عن مضمون أو موضوع مُوَحِّد وإنما يدرس الطريقة التي تفضي فيه العلاقات والصور النصِّية إلى انقلابات غير متوقعة إلى منطق مزدوج مثير للشك.

أخذ بعضهم على التفكيك خاصيته المعادية للتاريخ والسياسة. أما فيما يتعلق بدريدا، فإنه جعل من مسيرته وسيلة للعودة إلى التساؤلات الأخلاقية (*«من حقوق الفلسفة»* 1990، *«أطياف ماركس»* 1993، *«قوة القانون»* 1994) مما ثمَّره في النقد الإيديولوجي.

Bennington G., Derrida J., *Jacques Derrida,* Paris, Le Seuil, 1991.- De Man P., *Allégories de la lecture,* trad. T. Trezise, Paris, Galilée [1979], 1989. - Derrida J., *De la grammatologie,* Paris, Minuit, 1967; *L'écriture et la différence,* Paris, Le Seuil, 1967; *Positions,* Paris, Minuit, 1972; *La dissémination,* Paris, Le Seuil, 1972.

باربارا هاڤيركروفت

راجع: النقد الإيديولوجي؛ علم المنطق، اللوغوس؛ الفينومنولوجيا؛ العلاقات الاجتماعية للجنس؛ البنيوية؛ النص.

التقريظ (المدح) APOLOGIE

التقريظ في الأصل هو خطاب أو نص نشأ أصلاً دفاعاً عن تهمة وجهت إلى شخص ما أو تناولت قضية ما. غالباً ما كان الكتاب يلجأون إلى المدح والثناء في عرض تبريراتهم، وغالباً ما استعملت لفظة تقريظ مرادفة للفظة مديح وهذا هو المعنى الشائع في أيامنا هذه. مجموع التقريظات شكل النوع التقريظي.

ظهرت كلمة تقريظ لأول مرة في اليونان مع انتيفون (القرن الخامس ق.م) لتعني الخطاب الذي يلقيه المحامي لدحض شكوى الاتهام. بيد أن ولوج المحاكم لم يكن متوفراً للجميع: استحالة المرافعة الشفهية أدى إلى ظهور التقاريظ المكتوبة الموجهة في الأعم الأغلب إلى القضاة كما يشهد على ذلك *«تقريظ»* ترتوليان (197) الموجه إلى حكام المقاطعات. سرعان ما تبين أن الاعتراض وحده غير كاف وجرت العادة بتخصيص قسم ثان يعرض فيه فضائل المتهم، وهكذا ومنذ العصور القديمة ظهرت بلبلة نوعية بين التقريظ والمدح عبر عنه ايزوقراط في كتابه *«مديح هيلين»* أفاد منه لوسيان في *«مديح الذبابة»*، دفاع ساخر عن الزنا بالمحارم بوجهيه الصغير والقميء.

وكعنصر أساسي قد يغدو الاعتراض ذريعة للدفاع عن القيم أو لرفض أخلاقي يتجاوز الإطار الخالص للقضية المدافع عنها. وإذا كان مونيتنيه في *«تقريظ ريمون سيبون»* (1580 ـ 1595) يهتم بالرد على الذين يعترضون على الحجج التي ساقها هذا الأخير لصالح حقيقة الديانة المسيحية، فإنه انتهز الفرصة لتبيان عقم التكبر البشري الشديد الثقة بالعقل. الشيء نفسه فعله ج. نوديه في كتابه *«تقريظ جميع كبار الشخصيات الذين اتهموا ظلماً بالسحر»* (1625) حيث انصرف إلى الحديث عن أفكار عامة تتعلق بالمعتقدات الباطلة مبيناً أسبابها وطرق انتشارها.

بدأ هذا النوع بهدف الدفاع عن الأشخاص. وإذا كان قد استمر بعد وفاة المتهم كما هو الحال مع أفلاطون في كتابه *«تقريظ سقراط»* متخذاً شكلاً من أشكال إعادة الاعتبار، فإنه غالباً ما يرد في سياق المناظرات. الدعاوى بالطبع وعلى رأسها دعوى تيوفيل دي ڤيو 1623 تشكل خير نموذج على ذلك. السياسة هي الأخرى، بما تثيره من معارضات، تعتبر هي الأخرى ميداناً ملائماً له. شائع في ظل «النظام القديم» لتمجيد الملك والوزراء وتبرير عمل سياسي بطريقة تصونه: وهكذا ففي عهد «La Fronde» جاءت *«تقاريظ مازارين»* رداً على «المازاريناد» واستدعى «إعلان نانت» *«تقاريظ لويس الرابع عشر»*. لكن أكثر ما نجد هذا النوع في سياق المعارك الأدبية، وهكذا نفهم وفرته في القرن السابع عشر: فقد ظهر *«تقريظ السيد بلزاك»* (1627) رداً على المطاعن التي وجهت لهذا الكاتب أثناء معركة *«الآداب»* أو *«تقريظ النساء»* (1694) الذي كتبه «پيرو» ضد *«الأهجية العاشرة»* لبوالو في المعركة بين «القدامى» و «المحدثين» والتي تم الرد عليها *«بتقريظ م. ديپرو»* أو *«أهجيات جديدة ضد النساء»*. هذا المثل الأخير يظهر العلاقة الجدلية التي تربط التقريظ باعتباره دفاعاً مع الذم باعتباره اتهاماً.

من دفاع عن الأشخاص تحول التقريظ دفاعاً عن القيم. وهنا أيضاً شكل الأدب مجالاً مميزاً كما يظهر لنا ذلك من خلال كتاب دي بيليه *«دفاع ومساندة اللغة الفرنسية»* (1549) و *«تقريظ المسرح»* (1639) لمؤلفه ج. دي سكوديري، وفي زمن أقرب *«تقريظ الشاعر»* (1947) لمؤلفه پ.ج. جوڤ. ولكن التقريظ يبرز بأبهى صوره في خدمة المعتقدات وتحديداً في الرد على الاتهامات الموجهة للعقيدة المسيحية. إذا كانت التقريظات الأولى التي ظهرت مع «آباء» القرن الثاني ـ ارستيد، القديس جوستين ـ تدافع عن الإيمان، فإن فن التقريظ المسيحي أخذ ينحو منحى الكشف عن الأسباب التي تدعو إلى الإيمان ويتوجه وفق المرحلة التاريخية إلى

اليهود، البروتستانت، الزنادقة، الألهانيين، والملاحدة. *«أفكار»* باسكال (1670 Posth, réd. à partir de 1658) تضع خطة *تقريظ الديانة المسيحية* وتؤشر إلى مرحلة هامة بإحلالها الإيمان القلبي بديلاً للبرهان العقلي.

باعتباره رداً على تهمه فإن التقريظ لا ينفصل عن زمان ومكان كتابته، لا باعتباره معنياً بأحداث وحسب، وإنما باعتبار أن هذه الأحداث تكسبه دلالته ومشروعية نشره. وهو بهذا يشكل مثلاً خاصاً يكشف روابط الأدب مع سياق معين ويدفع إلى فهم المعنى باعتباره نتيجة حالة معينة وبالتالي يمتاز بالنسبية وعدم الثبات. متعدد الأشكال ويمتد إذن إلى أنواع مختلفة، وهو منذ بداياته يدخل في السجل «الابيديكتيكي» كما في السجل التناظري.

Fredouille J. C., «L'apolgétique chrétienne antique: naissance d'un genre littéraire», *Revue des études augustiniennes*, 1992, n° 38. - Monod A., *De Pascal à Chateaubriand, Les défenseurs français de christianisme de 1670 à 1802*, Paris-Genève, Slatkine reprints [1910], 1970.

كلير كازاناف

راجع: الابيديكتي (البرهاني)؛ القضائي (الأدب)؛ المحاكاة الساخرة؛ الحرب الكلامية؛ الدين؛ الأهجية.

التقليد (العرف، المأثور، التقاليد ـ الموروثات) TRADITION

تعني هذه الكلمة مجموعة المعارف والمهارات والقيم التي تنتقل من جيل إلى آخر. يمثل هذا الموروث دوراً أساسياً في مجال الأدب الذي يتميز بتاريخيته المزدوجة، الناشطة في الحاضر، والممتدة إلى المستقبل. ولهذا، فضلاً عن معناها الموضوعي ـ تقليد الرواية الغزلية، تقليد (أو عرف) البحر الإسكندري ـ غالباً ما يتسع معنى الكلمة لينحو منحى متحيزاً، سواء بالإيجاب (الموروث الأدبي هو جزء من تراث بلد ما) أو بالسلب والانتقاص (يجب تغيير هذا التقليد أو ذاك).

يرجع الوعي بوجود إرث أدبي، بقيمه وأدبائه المنارات إلى زمن ظهور الخطاب الذي تناول الأدب. تهدف *«شعرية»* أرسطو، من بين ما تهدف إليه، إلى تحليل الموروث الملحمي (هوميروس) والمأساوي (سوفوكل). انتشر الأدب اللاتيني بفعل محاكاته للأنواع التي ظهرت في اليونان. كما أن شذرات اجتزئت من المعارف الضخمة للعصور القديمة، هي التي ساعدت على تنمية الموروثات الوسيطة الكبيرة المتمحورة حول بنية مسيحية. لا يشكل عصر النهضة قطعاً في هذا المجال، ذلك أن

محاكاة «القدماء» التي كانت غير قابلة للنقاش حتى ذلك الحين، غدت موضوع «المعارك» التي امتدت حتى القرن الثامن عشر بين الموروث (القدماء) والتجديد (المحدثون). انطلاقاً من بداية القرن التاسع عشر، أخذت المفردات المستعملة للتعبير عن الصراع الدائر بين أنصار التقليد وأنصار التجديد في «المجال الأدبي تتجه نحو مزيد من التخصيص». وهكذا دافع «الرومانطيقيون» عن مفهوم «الموروث الوطني» بالإشارة إلى الإرث الثقافي لمنطقة أو بلد (سانت بيڤ، *«أحاديث الاثنين»* م. XV، 1858)، كما نلاحظ طوال هذا القرن والقرن اللاحق مواجهة الطليعيين ـ السرياليين مثلاً ـ مع الموروث، المتماهي غالباً مع الأكاديمية. في القرن العشرين، اتسعت المناظرة لتصل إلى ميدان البحث والنقد الأدبيين: في الستينيات ظهر «نقد جديد» يعارض المقاربة التقليدية «للرجل والنتاج».

تقليد ومحاكاة يبدوان متعارضين مع الأصالة والتجديد. ولكن، وبشكل عام، وعلى المستوى العالمي، ولأمد طويل، كانت المنظومات الفنية التي تقرن القيمة بالتجديد هي الاستثناء لا القاعدة. فالموروث هو الذي حكم الفولكلور كما الفن الوسيط، الملهاة المرتجلة كما الكلاسيكية... وقسم كبير من الأدب الأكثر شعبية. فضلاً عن ذلك، فخلال مسيرة القوننة والمحاكاة، فإن عدداً من الحركات التي اعتبرت مجددة في بداياتها، أرست، بإرادة منها أو لا، أسس تقليد: الرومانطيقية، الواقعية، الطبيعية... جميعها عرفت هذه الظاهرة. الحركية الثابتة للاستنفاد والبعث دينامية أساسية في المجال الأدبي، إذ بفضلها استطاعت المأساة الكلاسيكية التي طالما حوربت، أن تجد راهنية ملتهبة عرفتها *«ليه أتريد/ «Les Atrides»* من خلال إعادة تأويلها من قبيل «ليه تياتر دي سوليي». الشيء نفسه ينطبق على القوانين والأعراف الأدبية، من خلال الاستعادات أو استخدام أساليب التنكر المتنوعة. في المقابل، غالباً ما يكون التجديد في الواقع تغييراً للموروث المرجعي: فالرومانطيقية مثلاً اهتمت بموروث العصر الوسيط لمواجهة موروث المرحلة الكلاسيكية، كما أن السريالية استوحت موروثاً مثل فيه كل من ساد، نيرڤال وألوازيس برتران دوراً أساسياً.

الحديث إذن عن الموروث في المجال الأدبي يقود إلى التنبه لأهمية مفهوم *«الانتقال»* الذي يفترضه هذا، يحضر النص كما لو أنه تنضيداً أو امتداداً لنص مكتوب آخر يطفو دائماً، رغم العزف عليه من جديد. لا يولد الموروث «معرفة وإنما يشكل اعترافاً» (ب. زيمتور، ص. 117)، ينتج إضافة دلالية، التكرار المولد ـ كما هو

الحال أيضاً في المفردات ـ لتراكم معلومات محفوظة في الذاكرة، وتجميعه. «إنه يعني أن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن الماضي ليست مسافة ميتة، وإنما هي *«الانتقال مولد للمعنى»*. وقبل أن يكون مخزناً هامداً، يشكل الموروث عملية لا تفهم إلا جدلياً في التبادل ما بين الماضي المؤوِّل والحاضر المؤوِّل» (ب. ريكور ص320).

وهكذا، فإن الموروث الأدبي يتحدد بالضرورة داخل مسيرة زمنية وبيشخصية، تتميز بالإرادة بالنقل ـ فكرة يشترك فيها الأدب مع الترجمة على سبيل المثال ـ بالاحتفاظ مع التجديد. إنه مفهوم تاريخي وسوسيولوجي، يعود إلى فئة، إلى طبقة، إلى جماعة، إلى القيم الثقافية لهؤلاء وتغيرها عبر العصور، والتي تشكل من جهة ثانية شرط الوجود والتمايز بالذات.

Gadamer H.-G., *Vérité et méthode* [1976], éd. rev. p. P. Fruchon & al., Paris, Le Seuil, 1996.- Jauss H.R., *Pour une esthétique de la réception,*, tr. fr. Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 1972.- Masson J.-Y., "Quelques réflexions sur le concept de tradition chez Hofmannsthal", *Austriaca*, 37, 1993.- Ricœur P., *Temps et récit*, t. III, Paris, Le Seuil, 1985.- Zumthor P., *Essai de poétique médiévale,* Paris, Le Seuil, 1972.

أوليڤييه كوليت، پول آرون

راجع: العصور القديمة؛ السلطة؛ الكلاسيكية؛ الأنواع الأدبية؛ المحاكاة؛ التجديد؛ البينصية؛ الحداثة؛ المعارك.

التكلف (التصنع في الأدب والفن) MANIÉRISME

هذه الكلمة مشتقة من كلمة «manière» وبالتالي من «main» (طريقة، نهج/ يد) مما يربط فوراً بين «*La maniera*» وواقع التعرف حقيقة أو مجازاً على سمة فنان في نتاجه (شطحة رسام، إيقاع جملة، حركة كاميرا، بحسب ر. كلين)، وبالتالي فرادته. هناك معنى غير بعيد العهد، ينال من هذه اللفظة واضعاً «الطبيعي» في مقابل الـ «*maniéré*» والمقلد. يذكر تاريخ الفن أن «التكلف» مدرسة رسامين إيطاليين (ليه بارميزون، بونتورمو، روسسو، برونزينو...) تلت كلاسيكية النهضة وسبقت أساتذة الباروك في القرن السابع عشر. استخدمت هذه اللفظة في المجال الأدبي من قبل اي. ر. كيرتيوس (1947) للدلالة على «القاسم المشترك الذي يوحد بين جميع الاتجاهات المناوئة للكلاسيكية».

التكلف مفهوم خارجي المنشأ، يتوقف بعده التاريخي على التحديدات النقدية المعنية. في الرسم وبالمعنى الذي استخدمه كيرتيوس فإن الرسامين المتكلفين في القرن السادس عشر لا يعبأون بالقاعدة العقلانية العالمية، والموضوعية التي تقيد بها

فنان مثل «ديرير» أو «ڤنشي»، ويدافعون عن تعدد العبقريات المرتبطة بالأمزجة والطباع، وبالتالي بالأساليب الفردية. نادوا بكثافة التعبير ورشاقة «الصورة الحلزونية» التي تذهب في عرض الجسم البشري إلى التواءات وأبعاد مستحيلة. أضاف سكلوسير وبانوفسكي إلى هذا الأسلوب التصويري ابتكار نظرية في الفن واعية لذاتها عند زيكاري ولومازو. تصدى هذا الأخير في كتابه *(Idea del Tempio della Pittura)* المنقسم إلى سبعة أقسام، خصص كل قسم منها لرسام كبير، تصدى لمفارقات تقليد الطبيعة أو الرسم الداخلي *(idea, concetto)*، وللعلاقة بين الموضوع والشيء، مستعيناً بميتافيزيقية انتقائية، وبخاصة نيو ـ أفلاطونية. احتفظ بفكرة الجميل الموضوعي، رغم نسبية شروط إمكانية تصوره، وإشكالية القواعد الرياضية، والأخذ بعين الاعتبار تعددية الأساليب، والطبيعة اللاعقلانية للنعمة. في الأدب، طبقه كيرتيوس على مراحل التنميق والبراعة الشكلية والفكرية (والتي سرعان ما اعتبرت مصطنعة أو «منحطة») والتي أعقبت المراحل «الكلاسيكية». وقد عبرت عن نفسها بمجموعة واسعة من «الكاليغرام» و«*الليبوغرام*» وسائر الألاعيب الشعرية القديمة وصولاً إلى تجارب أمثال جويس أو مالارميه، مروراً بالأسلوبية المتنخلة لعصر ذهبي أسباني. دخل هذا المفهوم بكليته مع المفهوم المقوم عكسياً لباروكية ايجينيو دورس العابرة للتاريخ (1929). تناولت دراسة ج. شيرمان (*Mannerism* 1965) ثم دراسة م. ريمون (1971) المشابهات القائمة بين الرسم التكلفي الذي عرف حظوة في فرنسا في القرن السادس عشر في فونتينبلو خلال إقامة روسو وپبريماتيس، والفيض الشعري المعاصر من «*ديلي*» د (سيڤ) وصولاً إلى جيل ديبورت (1610). أبرز م. ريمون تقنيات العبارة الرامية إلى إحداث الدهشة وإقامة «علاقة قائمة على الحذر» بين العارف والقصيدة، بنية مجزأة ومنحرفة عن المركز، ميل إلى التنوع، بل وحتى إلى التقطيع «والتكديس»» إلى التحول والمرموزات الخفية، رأى فيها مفهوماً مرتبطاً ببراعة الانسجام القائم على التقليد، والتضاد أو المجاز المصنع، وبشكل عام إلحاق المادة بالطريقة.

تشكل المزاحمة بين مفاهيم التكلفية والباروكية والتشويش القائم في تحديد المراحل والتصنيفات، صعوبة تعترض هذا المفهوم الجذاب. بذل ج. ماتيو ـ كاستيلاني جهداً لأخذها بعين الاعتبار من خلال إقامة تعارض جزئي بين التكلفية والباروكية للتمييز بين نتاج شاعر مثل اغريبا دو بينييه ونتاج ديبورت، أو نثر «*الأبحاث*». وبدلاً من تلمس بنية، أو بيان أو موضوعات مشتركة بين المفهومين،

اقترح إقامة هذا التعارض على طريقين تلفظيتين. توازي كل واحدة منهما ردة فعل مواجهة لرؤية للعالم تتميز بقلب القيم القديمة: من جهة شعر الباروك، إعطاء الأولوية للدور البنائي والنطق «بحقيقة» سامية، من جهة التكلف، الكثافة المعلنة للمظهر الخداع والتعبير عن التردد المضطرب أو اللعبي للمتكلم. فكرة التكلف، حتى في تحديداتها المختلفة، تشجع المقاربة التفاضلية للنتاج الشعري الغزير الذي تلا «لاپلياد» مع تحاشي المعاقبة الضخمة باروك/ كلاسيكية أو التطور الأحادي النظرة السابق والمواكب للكلاسيكية.

Curtius E.R., *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1951.-KLEIN R., *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970. -Mathieu- Castellani G. (éd.), «Maniér-ismes», *Revue de littérature comparée*, 1982, n°3. -Panofesky E., *Idea* [1924]. Paris, Gallimard, 1983. -Raymond M., *La poésie française et le maniérisme, (1546-1610)*, Genève, Droz, 1971.

فلورنس ديمورا ـ مابيل

راجع: الباروكية؛ الكلاسيكية؛ الذوق؛ الحذلقة؛ الأسلوب؛ رؤية العالم.

GÉNÉTIQUE (Critique) — التكويني (النقد)

يتناول النقد التكويني فعل الكتابة. إنه يدرس الكتاب عبر كتابته. هو يهتم إذن بالمخطوطات وبالنسخ المختلفة أيضاً، بل وأكثر من ذلك بالمسودات والملاحظات التمهيدية، بالتصاميم والمخططات التي انطلق منها، بأدوات الكتابة، بل وحتى بنوعية الورق المستخدم وبخط الكاتب.

إنتشر النقد التكويني في فرنسا بدفع من جماعة تحلقت حول ل.هيه في (ENS Ulm) ثم تأسست في مركز الأبحاث Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS, L'ITEMM) (مؤسسة النصوص والمخطوطات الحديثة). في البدايات (سنة 1970) كانت ترغب في الخروج من إيديولوجية النص المغلق التي فرضتها البنيوية. وهكذا أعادت النظر إلى الكاتب ضمن رؤية تعتمد التحليل النفسي عند ج.بيليمين - نويل في كتابه الرائد الذي يولي اهتماماً بمسودات الكاتب: *«النص وما قبل النص»*، (1972).

بدا ناشطاً وبشكل خاص منذ ثمانينيات القرن الماضي بمنشورات ذات طابع نظري (على سبيل المثال «هيه» 1993 «غريسييون» 1994)، وتاريخي (*«الأديب والمسودة»*، م. كونتا، 1991 مثلاً)، وتحليلي (دي بيازي «فلوبير» 1999). إنه يقترح مقاربة تتبع المراحل التي تمر بها عملية الخلق الأدبي، مراحل *«عمل»* ارتيزانا

الكلمات. وهكذا حلل أ. غريزيون في كتابه الشامل الذي ظهر سنة 1994 التشطيبات والاستعادات التي قام بها الأدباء كمؤشرات للعمل، وكذلك الفروقات بين تشطيبات تتعلق بالكتابة وأخرى بالقراءة (إعادة كتابة في الهامش)، إنه يميز بين كتابات «ذات برنامج» (كما عند إميل زولا بحسب هيه) وهي تتطلب استعدادات أولية طويلة وكتابات «ذات سيرورة» (كما عند م. پروست مثلاً). يغتذي النقد التكويني من الأرشيف ويفترض قيام الكاتب بالاحتفاظ بمستندات ووثائق عمله أو أن يوصي بهبتها إلى مؤسسات (أوصى فكتور هيغو بأن تعطى مخطوطاته إلى «المكتبة الوطنية»، وهبها اراغون إلى CNRS، روب ـ غرييه إلى IMEC). وبالتالي فإن ممارسة النقد التكويني تتوقف على وجود مثل هذه الحالات في حفظ مخطوطات الكتاب التي لم تأخذ معناها إلا مع التكريس القانوني لحق الأديب. كما أنها تفترض إنتشار التقنيات التي تساعد على إعادة إنتاج المخطوطات الأصلية، ميثاق صدر عن الأونيسكو سنة 1987 اعتبر المخطوطات الحديثة ترجع إلى التراث الثقافي.

الممارسة الكتابية الخطية غير المكتملة بما فيها من أخطاء وتصحيحات تظهر المسافة ما بين القصد الأول للكاتب وما في الأثر المنتج، فضاء العمليات التي ولدت النص. يحلل النقد التكويني طرائق الكتابة إضافة إلى تكوّن الصياغة، زيادات المخطوطات، التشطيبات، الخ، آثار تصرّفات بحد ذاتها ذات دلالة بالنسبة للعمل غير المكتمل. وهكذا يمكن النظر إلى التشطيب كعلامة على «ما وراء التلفظ» (هـ. ميتيران) يقيم الكاتب عمله من خلاله. إنطلاقاً من هذا، لا يهدف النقد التكويني لتقديم نص يكون أقرب الممكن إلى «النهائية» وإنما يهدف إلى تقديم، وصف، وتحليل «مشغل» تستخلص منه وسائل تساعد على فهم أفضل لما قام به «العامل» في الأثر أو العمل.

على هذا الأساس هناك عدة مظاهر للنقد التكويني لا تزال أيضاً بحاجة إلى تبيان حدودها، أو هي موضوعات خلافية. يرجع هذا في قسم منه إلى تنوع اهتمامات الباحثين الذين يندرجون في إطار هذا التيار. والواقع إنه بالنسبة للبعض تقترب دراسة المخطوطات والروايات المختلفة من العمل الفيلولوجي، بالنسبة لآخرين تلتقي مع دراسة المصادر والمؤثرات، تسمح التعليقات والتشطيبات بالتعرف إلى عدد من عناصر البينصية. ولكن بالنسبة للجميع، وهذا ما يشكل صعوبة ثانية جوهرية في الدراسة التكوينية، إذ هي تطلب من دراسة وصفية أن تكون دراسة تأويلية في آن معاً. ونحن نعلم أنه في المادة، يمكن للأطر التأويلية أن تكون غاية في التنوع: إذ يمكن

للنقد الإجتماعي أن يرى في المخطوطات الجزء القولي الإجتماعي، المدرك القائم الإيديولوجي أو الاستيهامي الذي يدخل في صناعة النص والذي تتولى عمليات الكتابة تحويله وتقنعته في النص المنجز، التحليل النفسي بدوره يمكن أن يرى فيه قولاً يشق لنفسه طريقاً رغم حواجز الكبت. . . حتى هذه اللحظة لم يتوصل الحوار القائم بين التاريخ والنقد التكويني من إقامة تصنيف للوسائل التي اتبعت في الكتابة والتي تميز العصور والمدارس وربما لن نصل إلى ذلك. هناك أيضاً صعوبة ثالثة، تاريخية هذه المرة، هناك نقص في المواد بالنسبة للعصور القديمة (النسخ التي تعود إلى القرون الوسطى ليست بخط كتابها وإن كان هناك بعض الحالات المميزة *«الأبحاث»* و*«الأفكار»*، وينحصر التوثيق بالعودة إلى الروايات المختلفة المنشورة). إزاء هذا حاول ج. فوريسيتيه *(كورناي في النتاج)* إيجاد منطق يحكم تكون المؤلفات عن طريق التحليل الداخلي بمقابلتها مع مصادرها متفحصاً كيفية مجاراتها أو تحويلها والتبديل فيها. إن حصيلة ـ وصعوبة ـ التأويل لا بد أن تتناقص لدى ازدياد ندرة المادة ـ المرجعية. قضية توسع الدراسة التكوينية، وأبعد من الحداثة الثانية ينبغي أن تطرح. إنها منها في الأسفل بدون شك. وبالفعل فإن كثيراً من الأدباء اليوم يعملون مباشرة على الحاسوب، ومعالم حالات النص آخذة في الزوال، بالطبع هناك إمكانية للاحتفاظ بها، وما تحمله التكنولوجيا قد يكون كثيراً أو قد يكون معدوماً إذا لم تسمح المرتكزات بالتحادث. . .

Bellemin-Noël, J., *Le Text et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.- Grafton A., *Les origines Tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, Paris, Le Seuil, 1998. - Grésilion A., *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994 (avec une bibliographie très complète).- Hay L. (éd.), *Les manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette/CNRS, 1993.- Coll.: «Enjeux critique». *Génésis*, 1994, 6.

جان ـ موريس روزييه

راجع: الخلق الأدبي؛ الكتابة؛ التلفظ والملفوظة؛ التزويق؛ المخطوطة؛ الحونصية؛ فقه اللغة؛ النص.

التلفظ والملفوظة — ÉNONCIATION ET ENONCÉ

التلفظ الذي يحدده اميل بنفينيست بأنه «استخدام اللغة للتعبير عن وضعية فرد مخصوص» (1974، ص 80)، هو حدث لغوي يترك في الملفوظة سمات وعلامات الشخص المتكلم أو الكاتب. الملفوظة هي الشيء اللغوي ـ الكلام الشفهي أو النص المكتوب الناتج عن أي فعل تلفظ (وأيضاً فإن ما يلتفت إليه في وصف الملفوظة هو

طبيعتها الجامدة والمحددة مهما بلغ طولها). تبرز تحديدات هاتين اللفظتين مدى تداخلهما ليس فقط بسبب دائرية هذه التحديدات ـ يُشرح المفهوم بعلاقته مع الآخر ـ وإنما أيضاً بسبب مسلّماتهما المتبادلة: كل فعل تلفظ ينتج ملفوظة دائماً، التي لا يمكن وجودها إلاّ انطلاقاً من تلفظ سابق. أخذ التلفظ بعين الاعتبار في الدراسات الأدبية يحيلنا إلى قضايا السياق والبراغماتية.

نشأ هذان المفهومان في حضن البنيوية اللغوية التي نادى بها ف. دي سوسير، والذي حلل قوانين وسمات اللغة باعتبارها نظاماً. وسع تحليل التلفظ حقل الدراسات اللغوية البنيوية، متجاوزاً حدود الجملة الواحدة (موضوع الألسنية السوسيرية) ليتناول آلية عمل الخطاب والنصوص متفحصاً مجال الكلام الذي اعتبر غاية في التشويش والفردية من قبل دي سوسيىر. يفسح في المجال بالأخذ بعين الاعتبار للذاتية المقالية (دراسة ميزات الموضوع ضمن خطابه)، السياق المكاني ـ الزماني للنشاط اللغوي، الفئات الزمانية للخطاب، تفاعل المشاركين في التلفظ (المتكلم والمخاطب)، سجلات التلفظ المختلفة ووضعية الإحالة ومرجع الدلالة.

أثار كل من شارل بالي وزيليغ هاريس دراسة بعض المكونات التلفظية في ممارستهما تحليل الخطاب. قدم لنا بنڤينيست في مقالاته عن الضمائر وأزمنة الفعل والذاتية اللغوية والتي جمعها في «*قضايا الألسنية العامة*» أوائل التحاليل المعمقة للعناصر المكونة للتلفظ (خاصة الإشارات والتنميط). بعد ذلك، تابع منظرون من أمثال س. فيشس، س كيربرات ـ اوريشيوني، د. مينيينو، ج.م. آدام هذه التحليلات ووسعوها، فيما قام آخرون بفتح الرؤية التلفظية نحو آفاق جديدة مثل البرغماتية (أو. ديكرو، هـ. باريت) والعلامية الأدبية (أ.ج. غريماس، ج.س. كوكيه، ب ڤان دين هيغل). منذ صدور عدد مجلة «*اللغات*» (1970)، عن موضوع التلفظ غدت هذه الإشكالية محور دراسات عدة بما في ذلك أعداد أخرى من المجلات «*اللغات*» (1983)، «*الدراسات الأدبية*» (1983)، «*الفضية*» (1984)، «*أبحاث علامية*»/ (***Semiotic Inquiry***) (1995).

اصطدمت دراسة فعل التلفظ على الفور بحاجز منهجي، بمعنى استحالة تحليله بما هو عليه، بما أن الأمر يتعلق بإجراء. فنحن لا نستطيع الوصول إلاّ إلى التلفظ الملفوظ، إلى «آثار الفعل في النتاج» (كيربرات أوريشيوني 1980، 30). وهكذا فإن التحليلات الأولى للتلفظ، والتي سماها كيربرات أوريشيوني المفهوم «المحدود» للحدث، تتجلى باستعادة علامات الموضوع في الملفوظة. المعلمان الأساسيان في

هذه الذاتية المقالية هما الإشارية (deixis) والنمطية، اللتان يعبر عنهما بأشكال لغوية محددة. تشتمل علامات العناصر الإشارية (*shifters* أو مؤشرات) على الضمائر المنفصلة، أسماء الإشارة («هذا»، «ذلك»، الخ) بعض ظروف الزمان والمكان («هنا»، «الآن»، «اليوم»، الخ)، وبعض أزمنة الفعل («الحاضر» بشكل خاص). العناصر الإشارية ثنائية المرجعية لأنها تعبر على التوالي عن فعل التلفظ الذي أنتجها وعن الشيء المقصود. كانت كتابات بينڤينيست عن الضمائر المنفصلة «أول نقطة ارتكاز لتبيان الذاتية في اللغة» (1966، ص 262) مهمة جداً في عملية فهم آلية العمل اللغوية والعلامية «للأنا» و«للأنت» وكذلك للإحاطة بدورهما الجوهري في بناء الموضوع. اعتبر كيربرات اوريشيوني التنميط عملية تذييت عاطفية أو تقويمية تبرز موقف المتكلم أو الكاتب (اليقين، الشك، المفاجأة، الخ)، إزاء ملفوظته أو المخاطب، تأخذ هذه المواقف أشكال علامات مخصوصة: أفعال صيغية («أراد» الخ)، جمل تكميلية («من الممكن» «بدون شك»)، عبارات تقويمية أو مؤشرات تدفع للشك («لنفترض» «يبدو»، أفعال الرأي («فكر» «أعتقد») صيغ الفعل (صيغة الشرط تعبر عن الشك مثلاً).

حضور أو غياب هذه السمات الذاتية في الخطاب جعل بينڤينيست يقترح مستويين متمايزين للتلفظ، *«التاريخ» و«الخطاب»*. يتميز المستوى التاريخي بمسافة ما بين الفرد وخطابه (يتجلى ذلك باستخدام الماضي البسيط وغياب العناصر الإشارية وأساليب التنميط)؛ الخطاب الأكثر ذاتية يحمل عدة علامات عن الفاعل وزمنه الأساسي هو الحاضر. التيار الأكثر «شمولية» (كيربرات اوريشيوني 1980. 30) للدراسات التي تناولت التلفظ ذات الطابع البراغماتي يرى في التلفظ فعل تواصل يشمل على استراتيجيات برهانية، استدلالية، وإقناعية، حيث يدور الأمر على المرسِل كما على المرسَل إليه. تتميز كتابات العديد من البراغماتيين (ديكرو، باريت، ف. ريكاناتي، أ. بيروندونيه) عن الدراسات المخصصة لآثار الفاعل في الملفوظة عن طريق الأخذ بعين الاعتبار معطيات أخرى مرتبطة بحال التلفظ: السياق الاجتماعي - التاريخي، القيمة البرهانية للملفوظات، طبيعة أحداث اللغة، المظهر المناجز ومسائل القصدية والفرضيات.

في تحليل النصوص الأدبية، تسمح مفاهيم التلفظ بتحليل الأشكال اللغوية واستراتيجيات الأدبية (النصية) التي تحققها. وهكذا ففي تحليل الرواية، وبشكل خاص المعاصرة، تساهم الأخذ بالحسبان الظواهر الروائية من مثل تمرير الضمائر

المنفصلة وتداخل مختلف مستويات الحكاية والسجلات المختلفة أيضاً. وهكذا تمتزج مع معطيات سردية. كما تسمح أيضاً بالتفكير بمختلف مستويات النص المسرحي: مستوى الشخصية، مستوى الكاتب، والمخرج، والعرض (حيث يكتمل التلفظ الثنائي الأمثل لهذا النوع كما في الترسل).

تفيد المفاهيم التلفظية أيضاً في تحليل مختلف النصوص غير المتخيلة (البحث، الحوار، الترسل) النص التاريخي، (ل. مارين) الخطاب السياسي (ل. غيسبين، ل. كورديسيز)، حيث يشكل غياب أو حضور العلامات التلفظية الموقف العقدي المسبق للمتكلم، الخطاب العلمي (ب. أوويه)، الخطاب السينمائي (ف. جوست. أ. غودرو)، النص الديني (م. بال) وحتى للمؤلفات الفنية. أرسى التمييز بين فاعل التلفظ وموضوع الملفوظة وإلى حد كبير التحديد النفس ـ تحليلي للفاعل عند ج. لاكان وج. كريستيڤا. وكذلك جعل النقد الأنثوي من تحليل العلامات التلفظية لموضوع أنثوي خالص إحدى النقاط العقدية للبحث.

في هذه الأيام يُنظر إلى التحليلات التلفظية في المادة الأدبية من خلال علاقتها مع الدراسات التي تضع النصوص ضمن سياقها. المقاربات متنوعة، ولا تزال مستمرة. يقر جينيت الآن (*«خيال وإلقاء»* (1991) بأن «الأسلوب هو الخطاب نفسه»، ولكنه لم يقم رابطاً بين بحثه وبين علم اجتماع الكلام (بورديبه، *«ما تعنيه، تكلم»* 1982؛ غوفمان، *«طرق في التكلم»* 1981). يبدو أن نوعية ايتوس المتحدث قادرة على إقامة الرابط بين هذه النظم.

Amossy R. *et al.*, ***Images de soi dans le discours,*** Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999. - Benveniste É., ***Problèmes de linguistique générale,*** Paris, Gallimard, t., I, 1966; t. II, 1974. - Kerbrat-Orecchioni. C., ***L'énonciation. De la subjectivité dans le langage,*** Paris, Armand Colin, 1980. - Mulder W., Schuerewegen F., Tasmoski, L., (dir.), ***Énonciation et parti pris,*** Amesterdam, Rodopi, 1992. - Van Den Heuvel P., ***Parole, mot, silence: Pour une politique de l'énonciation,*** Paris, José Corti, 1985.

باربرا هاڤركروفت

راجع: تحليل المحتوى والخطاب؛ المؤلف؛ التسييق؛ النقد التكويني؛ الألسنية؛ السرد (القصة)؛ التحليل النفسي؛ الإستراتيجية الأدبية؛ الموضوع.

التلفزيون — TÉLÉVISION

راجع: الاقتباس؛ وسائل الإعلام

التلقي RÉCEPTION

تشتمل نظريات التلقي على العديد من المقترحات ووجهات النظر النقدية التي انتشرت في النصف الثاني من القرن العشرين وتناولت ممارسة القراءة وتأويل النصوص. أشهرها «جمالية التلقي» التي كان رائدها هـ.ر.جوس. من حيث العرف تمثلت باتجاهين كبيرين، إما دراسة تأثيرات القراءة المدرجة في النصوص، وإما دراسة الممارسات الفعلية للتلقي. كما من الممكن الأخذ بعين الاعتبار تصورات بحثية، أخرى تربط ما بين الاثنين.

في ستينيات القرن الماضي، أبرزت أعمال جوس أن التأويلية القديمة، سبق لها أن طرحت مسألة التلقي من خلال التفسير النحوي والتفسير الرمزي، ولكن هذه المسألة باتت أساسية مع ظهور التأويل الحديث والأهمية المعطاة لفعل الفاعل. ساهم تبني المنظور التاريخي في القرن التاسع عشر، كما بعض أفكار پو وڤاليري، إضافة إلى هيغل، ثم هايدغر، وتيبوديه وبنجامين، ثم سارتر، وآخرين، ساهم في لفت الانتباه إلى قضايا التلقي. أوحت طروحات انجاردن (*نتاج الفن الأدبي*. ط. 1930) والتأويلية التي أعاد إليها الاعتبار غادامير (*حقيقة ومنهج*. ط. 1960) أوحت بمشروع «جمالية للتلقي». رأى جوس، أن هذه الأخيرة تهدف إلى تجديد التاريخ الأدبي، الذي كان يتعرض يومها لنقد قاس. ظهر هذا البرنامج في مرحلة سيطرة الشكلانية والنظريات النصية، البنيوية وأطروحة التماثل (بالمعنى الذي يعبر عن ميزة نصية). ابتعد جوس، بتأثير من هايدغر والظاهراتية عن مثل هذه الأمور، كما عن السوسيولوجيا المستوحية للماركسية. معيداً صياغة أحد أفكار غادامير، دعا إلى إقامة حوار بين المؤلفات والقراء «يتلاقى تأثير النتاج مع تلقيه ضمن حوار بين ذات حاضرة وخطاب ماضٍ» وهذا يفترض أن «الذات الحاضرة تكتشف الإجابة» الضمنية الماثلة في الخطاب الماضي، وتتعامل معها كما لو أنها إجابة على سؤال التي يعود لها الآن أن تطرحه» (جوس، 1978، ص 247). للتنبه إلى هذا البعد التاريخي، يقترح مفهوم «أفق التوقع». تقوم دراسة التلقي على إقامة أفق التوقع للقراء الأوائل لنتاج ما، ثم مقارنته مع حالات القراء التالين. وهكذا تقوم العلاقة بين توقعات أو آراء القارىء، والقيم أو القوانين الجمالية والاجتماعية. يرى جوس أن المؤلفات المهمة، تتمايز باتخاذ مسافة بالنسبة لقاعدة، بقطع مع أفق التوقع. وبمواجهة تاريخ أدبي هو بمثابة تاريخ للأدباء وللمؤلفات، يلح جوس على تاريخ قوامه دور القارىء وتأثيره على الخلق الأدبي. طرح و. ايزر، وعدد من الباحثين الآخرين نفس الإشكالية. عرف

هذا التيار باسم مدرسة «كونستانز» (الجامعة التي يدرس فيها قادته). يرى ايزر أيضاً، أن المعنى هو ثمرة تبادل بين النص والقارىء: وهو بالتالي دينامي، براغماتي، وليس مجرد انعكاس للظروف المحيطة بظهور النص، أو للقيم السائدة في فترة إبداعه. ببناه، ومواضعاته، ومرجعياته، يطلب النص مساهمة القارىء، الذي تناديه بخاصة الالتباسات ـ على حد تعبير انجاردين ـ أي الفراغات أو «بياضات» النص. مقدماً تصوراً ظاهراتياً، يتطرق ايزر إلى «دور القارىء المفروض في النص» «القارىء المستتر» الذي «يحدد آلية تحويل البنى النصية عبر أفعال العرض في مجمل تجارب القارىء» (ايزر، 1985، ص75).

لقيت نظرية التلقي الألمانية نجاحاً كبيراً في العالم. ومع ذلك، فقد بدت في الولايات المتحدة أكثر محافظة وتقليدية من ما بعد ـ البنيوية والتفكيكية. ايزر، الذي تُرجم أولاً، تم إلحاقه بتيار أميركي يعرف باسم «reader - response- criticism»، ينماز بمنظور نصي ودراسة القراء الفرديين. يهتم تيار (reader - response) بالقارىء الضمني أو المستتر، فيما تهتم نظرية التلقي بالقارىء التاريخي النظري. يرى جوس تكاملاً في هاتين المقاربتين. والواقع أن التيار الأميركي لا يشكل مدرسة: إنه يشير إلى مجموعة من النظريات والممارسات التي ترجع إلى نفس الفترة في نهاية ستينيات القرن الماضي والعقد الذي تلاها. اعتبر رواده اي. أ. ريتشارد (*Practical* 1929 *Criticism)* ولويس روزنبلات (*Literature as exploration 1938*). من بين ممثليها، اقترح جوناثان كيلر، مفاهيم «الأهلية الأدبية» و«القارىء الكفؤ» (*Structuralist Poetics: structuralism, Linguistics and the Study of Literature 1975*). من جهته، أبرز ستانلي فيش الخاصية الفردية للقراءة، كما وجود «مجموعات مؤولة» (*Is There a Text in This Class? The Autority of interpretive Communities, 1980*) في أعمال تفيد من علم النفس ومن التحليل النفسي، وضع نورمان هولاند الذات القارئة في صميم نظريته وممارسته للقراءة (*The Dynamics of Literary Response 1968, The Critical I, 1992)*. علينا أخيراً أن نذكر أن الـ (reader- response) تجد امتداداً لها في التيار «التفكيكي».

يمكننا أن نلحق بنظريات التلقي العديد من المفاهيم والمناهج البحثية، مثلاً: مفهوم الـ «archilecteur/ القارىء المتبحر» عند ميكائيل ريفاتير (*أبحاث في الأسلوبية البنيوية*، 1971) ودراسته عن «*الوهم المرجعي*» (1982)، الأعمال التي تناولت التأويل لبول ريكور (*من النص إلى الفصل* 1986)، دراسات ميشال شارل (*علم بيان*

القراءة، 1977، *مدخل إلى دراسة النصوص*، 1995) والأبحاث النقدية لبول دي مان (*مرموزات القراءة: اللغة المجازية لروسو، ونيتشه، ريكله وبروست*، 1989). ولنذكر، هذا على الأقل، بين النظريات التي تعتمد على دراسة النصوص، تلك التي صاغها امبرتو ايكو في *Lector in fabula* (éd. Orig: 1979) التي تستعيد أو تقتحم مفاهيم من مثل «القارىء النموذج» «موسوعة» «استدلال» «Topic» و«عالم ممكن»، من أجل دراسة نشاط القارىء المتوقع، هذا إن لم يكن محكوماً من قبل النص الروائي. ومن خلال تصور دلالي، رسم برتران جيرڤيه هو الآخر نظامين للقراءة يتماثلان مع التوتر القائم بين التقدم في النص وفهمه، (*في الاستماع إلى القراءة*، 1993).

ينبثق المنظور الآخر، الذي يركز على التعيينات الخارجية للتلقي، بشكل أساسي من سوسيولوجيا الثقافة والأدب. لقد أغنى العديد من الأعمال منذ دراسات روبير اسكاربيت (*الأدب والاجتماع. عناصر من أجل سوسيولوجيا للأدب*، 1970)، وصولاً إلى استقصاءات جاك لينهاردت التي تناولت ردات فعل القراء، والتي أظهرت أن هذه الأخيرة، تتوزع وفق وضعيات ومنظومات من القراءة المنمطة (*قراءة القراءة*. . .، 1982) وانتهاء بالأبحاث التي أشرف عليها مارتين بولين، ونيكول روبين، ودينيس سان ـ جاك، والتي غالباً ما تأثرت بسوسيولوجيا بيار بورديه. تحاور الدراسات التاريخية التي تناولت ممارسات القراءة، هذا المنظور، من قلب تاريخي ثقافي عام.

لطالما كانت الأبحاث التي تناولت التلقي، وعلى نطاق واسع تحاليل، تدور قبل كل شيء، حول القراءة. والواقع أن هذه الأخيرة لا تشكل سوى جزء من المجموع: الإصغاء، المشاهدة المسرحية، يجب أن تؤخذ بالحسبان، والأبحاث في هذه الميادين لا تزال ضعيفة. من جهة ثانية، وإذا كانت العلاقة بين القارىء والنص، والمراسم التي يفرضها هذا الأخير، والوضعيات التي يفترضها، قد تم تناولها فيما يتعلق بالنصوص الأدبية، إلا أنها لا تحدد ماهية تلق أدبي خالص ـ يمكن تطبيقه على نصوص أدبية، كما على نصوص تلحق بالأدب، وإن كانت غير أدبية النشأة (*«رسائل»* مدام دي سيڤينييه مثلاً). يضاف إلى هذا، يفرض السؤال عن حوار النص والقارىء، أن نأخذ بالحسبان جميع ممارسات القراءة «المغايرة» (على سبيل المثال المبادرة وعلى الفور إلى قراءة نهاية الرواية). وأخيراً فإن «أفق التوقع» في مفهوم جوس، هو من صنع المفسر، ولا ينبثق من النصوص نفسها. يمكن، وبدون شك، إقامة صلة بينه

وبين الحقل الأدبي، ذلك لأن هذا الأخير يحدد فضاء القراءات الممكنة. لا يستدعي مجمل هذه المسائل، ألا يكون من الملائم إثارة موضوع التلقي، بل على العكس (مولينييه وڤيالا 1993)، إنها تدفع إلى توسيع رقعة التحليل، وبخاصة الأخذ بعين الاعتبار مظاهر القراءة، إضافة إلى الأبعاد الأنتروبولوجية التي تسمح بجعل النصوص تبدو واضحة حتى خارج السياق الثقافي المحيط بإبداعها، ولو أدى ذلك إلى «تفسيرات خاطئة إبداعية»، تسمح باستثمارها في دلالات جديدة. وبعيداً عن هذا، هناك سؤال يطرح حول العلاقات ما بين التلقي والخلق: غالباً ما تؤدي ردات فعل القراء إلى جعل الكتاب يعيدون النظر بنصوصهم ـ من خلال إعادة طبع نصوص منقحة ـ بل وأكثر من هذا، تشكل مراحل عملية النشر فسحة يتفاعل فيها الخلق مع التلقي (قراءة في الصالونات قبل النشر، مشاورة أصدقاء أو أساتذة إلخ).

ECO U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Paris, Grasset, Le Livre de Poche, 1985. -Iser W, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], Bruxelles, Mardaga, 1985. -Jauss H.R., *Pour une esthétique de la réception* [1972], Paris, Gallimard, 1978. -Leenhardt P., Józsa P. (en coll. avec M. Burgos), *Lire la lecture: essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982. -Viala A. et Molinié G., *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.

ماكس روي

راجع: الهيرمينوطيقيا؛ التأويل؛ القراءة والقارىء؛ النشر؛ الجمهور؛ مدلول اللفظة.

التمثل (ضرب المثل) EXEMPLUM

«*L'exemplum*» لفظة لاتينية اشتقت منها الكلمة الفرنسية «exemple» تدل على عملية خطابية. تهدف إلى إقناع المستمع عن طريق استخدام طرفة تاريخية ـ أو يفترض أنها كذلك ـ يُرى فيها دليل مقنع. يستخرج الخطيب عن طريق عرضه حدثاً مضى قانوناً عاماً أو قاعدة أخلاقية يمكن تطبيقها على القضية التي يدافع عنها.

لا يقتصر استخدام *«التمثل»* على الفصاحة القضائية. ساهم ظهور المسيحية على نقل تقنيات الإقناع إلى حقل الخرافة الحكمية. وسواء تعلق الأمر بإقناع مريدي التنصر أو بحض الناس على احترام القواعد الأخلاقية، فإن الخطاب المسيحي لم يتردد في الإفادة من الخطابة. بإفادتها من الخطاب التمثلي نوعت الخطابة المقدسة في حقول تطبيقه. قدم الكتاب المقدس مخزوناً لا حد له تقريباً من الصور الجديرة بأن تعتبر مثلاً. وبطريقة مشابهة فإن حياة قديس ما غالباً ما كانت تشكل نموذجاً للكمال الذي يمكن احتذاؤه.

وفي كل العصور كان هناك إحساس بالحاجة لجمع هذه «الأمثلة» في مجموعات تفصلها عن سياقها البرهاني. قدمت لنا العصور القديمة مثالاً على ذلك هو: «*Dicta et facta memorabilia*» لڤالير ماكسيم. بيد أن مجاميع «الأمثلة» الكبرى ظهرت في العصر الوسيط. الهدف الذي كانت ترمي إليه هذه الحكايا بدعم هذه النقطة من العقيدة أو تلك، اتخذ في أول الأمر عرضاً منهجياً (*«بحث في مواد متنوعة للوعظ»*، 1250 ـ 1261) ثم اتخذ شكلاً ألفبائياً (*«سكالا كولي»* لجان غوبي جونيور، دومينيكاني هو الآخر 1323 ـ 1330). ازدهرت هذه الحركة بدءاً من القرن الثاني عشر في الأديرة الأخوية لتتعمم بفضل النشاط الوعظي الغزير لجماعات الصدقة.

حوت مجموعات الأمثلة المكتوبة باللاتينية طرائف مأخوذة من آفاق شديدة التنوع: معجزات، ظواهر فوطبيعية، نماذج للفضيلة، سيناريوهات قصص، أمثلة خرافية قديمة. في موازاة انتشار مجاميع *«الأمثلة»* الضخمة المخصصة للوعاظ، لوحظ ظهور اهتمام أدبي بالحكاية ـ المثل. يشهد على ذلك مجاميع الأمثلة الخرافية على لسان الحيوان التي ظهرت في نفس الوقت مع مؤلفات تستلهم كبريات مجاميع الأمثلة الخرافية الشرقية. *(La Disciplina Clericalis)* لبيار ألفونس و *«رواية الحكماء السبعة»* (ذات الأصل الشرقي والتي عرفت انتشاراً واسعاً بدءاً من القرن الثاني عشر)، قدمت استخداماً أدبياً لأساليب التمثل التي استمرت في القرن الرابع عشر مع *«كتاب الحب الجيد»* لجوان رويز وحتى القرن السادس عشر في كتاب جوهان بولي *Schimpf und Ernst*. فيما يتعلق بـ *«ديكاميرون»* لبوكاس (1350 ـ 1355) أعادت من جديد صياغة مسلمات الخطاب التمثلي دامجة إياها في مشروع أدبي معقد.

استمر اللجوء إلى الإثبات بوساطة المثل في الممارسات المعاصرة للخطاب البرهاني سواء دار الأمر على الأبحاث الأدبية أو الكتابات الصحفية.

شكلت *«الأمثال»* الوسيطة للمؤرخين منجماً للمعلومات حول الوقائع الاجتماعية والاقتصادية، كما حول عقليات تلك المرحلة. كما أنها شاهد ثمين لجهة الدلالة على انتقال الحكايا وانتشارها.

قدمت لمنظري الأدب حقلاً واسعاً للتحريات بفضل تنوع مصادر استلهامها، إضافة إلى أن إيجازها يسمح بإبراز الآلية البنيوية للحكايا التي تقدمها.

سمح التقاؤها مع الأدب الدنيوي بقياس غنى الموروث القصصي عن طريق الوصول للروايات المتعددة لنفس الحكاية.

باعتراف عدد من الأدباء الذين أشاروا إلى المتعة التي يجدونها في سماع هذه الحكايا المفترض أنها تهدف إلى التهذيب، فإن سحر هذه الطرائف يتقدم في الغالب على قيمتها العقدية. وفر جمع هذه الأمثلة القصصية في مجاميع، وفر لها نوعاً من الاستقلالية يقربها من تحديد نوع قصصي أو ربما من «شكل بسيط» وفق مصطلح تبناه أندريه جول.

Brémond C., Le Goff J. & Schmitt J.-C., *«L'Exemplum»*, Turnhout, Brépols, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 1982, 40. - Jauss H.R., «Une approche médiévale: les petits genres de l'exemplaire comme système littéraire de communication», *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 35-57. - Todorov T., *Grammaire du Decaméron*, La Haye - Paris, Mouton 1969. - Welter J.-T., *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Genève, Slatkine [1927], 1973.

ياسمينا فوهر ـ جانسن

راجع: الطرفة؛ التقريظ؛ البرهان؛ الفصاحة والخطابة؛ الخرافة (على لسان الحيوان)، الخبر التافه؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الموعظة.

التمثيلية الهزلية والإنتقادية — REVUE THÉÂTRALE

شكل مسرحي مختلط يمزج ما بين النص والموسيقى. هي في الأصل كما يشير إلى ذلك اسمها، تقدم بانوراما عن العروضات التي ستقدم خلال السنة. ولكنها سرعان ما تخلت عن الجردة الساخرة لتغدو خلقاً محضاً بلغ ذروته خلال القرن التاسع عشر. تشتمل عادة على كوبليه تتضمن شيئاً من السخرية بالتناوب مع مقاطع حوارية، وخاتمة تمجيدية ملحنة ومغناة تشكل قفلة للعرض.

باعتبارها عرضاً للحالة الراهنة أو محاكاة ساخرة، يرجع هذا الشكل إلى العصور اليونانية والرومانية القديمة (*satura*). في العصر الوسيط، نقلت الأشكال المسرحية المتنوعة موروث المسرح الشعبي والساخر، التي تمت استعادتها بشكل أو بآخر في التنوع الكبير للمسرحيات المعروضة منذ القرن السابع عشر في باريس والمدن الرئيسية. فعل ذلك موليير في *«الساخطين»* (1661). أُعد من أجل جمهور البلاط، وكذلك ظهر هذا في مختلف أشكال عروضات «الأسواق» والتمثيليات الإيمائية أو «المسرحية المكتوبة على لوحات»، والتي تستعيد نماذج اجتماعية هزلية معروفة. غير أن هذه اللفظة ظهرت عندما أخذت السخرية تغزو العروضات الرائجة، وعندما شهد هذا النوع انطلاقته مستفيداً من تقنيات «الأوبرا الكوميدية»: معاقبة ما بين الڤودڤيلات، أو اللازمات المرحة التي كانت أنغامها معروفة لدى المشاهدين، مع

حوار حي حيث يشارك ممثلون لمختلف الطبقات الاجتماعية. منذ سنة 1728 قدمت *«لا ريفي دي تياتر»* لدومينيك الابن وروماني جميع مميزات هذا النوع المسرحي في القرن التاسع عشر: الشخصيات هي نماذج أو مجردات، هناك كثير من الالماحات للمسرح الناجح (الهدف هو *«مفاجأة الحب»* لماريفو)، مدخل وخاتمة يحيطان بتتابع المشاهد المرجعية. سنة 1857 عرضت *«أمسية الجادات»* التي مثلتها «الكوميديا الإيطالية» ديكوراً يمثل الجادات، وهكذا سمحت برؤية المسرح على خشبة المسرح.

عرف هذا انطلاقة ضخمة في ظل (الريستوراسيون/ «عودة الملكية»). لم تكن كتابته تتوخى في الغالب التوصل إلى هزل محكم، إنها تقدم أحداث اليوم بعناوينها العريضة، ترسم الشخصيات بشكل كاريكاتوري، أو تصور نماذج شعبية. هناك سخرية أو تهكم على المكتشفات التقنية، وسائل النقل، التحولات المدنية، والأنماط الأدبية. هناك لجوء قوي للمتخيلات التنبؤية (*«باريس سنة»* 1880، 1828)، كما تتم الإفادة بشكل منهجي من جميع الوسائل المنبثقة من الموروث الساخر، ومن المسرح في المسرح. أمام جمهور، نادراً ما يكون صامتاً، المطلوب إمتاعه دونما أية خلفية، فإن التمثيل القائم على كوميديين ـ منشدين، لا يتراجع أبداً أمام تأثير سهل. وهو ككل ثمرة مواضعات جيدة الإعداد: يفترض أن يعكس عدد من الممثلين الحس الشعبي السليم (Le *Compère*) فيما يجسد آخرون المؤسسات والكيانات المعنوية التي لا تتطلب أية براعة للتعرف إليها (الشرطة، مدينة باريس، السياسة أو «الإضاءة» المدنية)، وفوق هذا كله، هناك الموسيقى، التي تربط الأجزاء فيما بينها وتشكل إيقاع التأثيرات. ولأنه يعرف الأنغام، يشعر المشاهد بأنه متآلف مع العرض.

بفكاهته ومرحه، وباستخدامه الميلوديات السهلة، يرجع هذا النوع في قسم منه إلى الأوبيريت. إنه مثلها يعتمد أحياناً على تأثيرات عروضات مشهدية، ولا يتردد في أن يفيد من تقنيات «جادة الجريمة». إنه يتعايش من جهة ثانية مع المحاكيات الساخرة الأكثر تقليدية، إلى حد يصعب معه، اللهم إلا إذا كان العنوان يشير إلى النوع بمنتهى الوضوح، التمييز بين الكوميديات الساخرة وهذا النوع الذي نتحدث عنه. عرف هذا النوع انتشاراً واسعاً في بلجيكا في نهاية القرن التاسع عشر، عندما قام لوسيان ماليبرتوي وأصدقاؤه بتجديد الأنغام القديمة، وزادوا من حدة البعد الساخر المحلي. كما أن نجاحه الواسع ليس غريباً على شعبية *«زواج مدموزيل بيلمان»* المسرحية الأكثر تمثيلاً في القرن العشرين.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، ذاب هذا النوع شيئاً فشيئاً في «الميوزيك ـ هال/

مسرح المنوعات»، رغم استمرار هذا التقليد في المسرح وفي بعض الأوساط الطلابية أو المهنية. أفاد التلفزيون من هذا النوع في عروضات ساخرة وشعبية.

Aron P., *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*. Bruxelles, La lettre volée. Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1995. -Dreyfus R., *Petite histoire de la revue de fun d'année*, Paris, Fasquelle, 1909.

پول آرون

راجع: الهزلي؛ المحاكاة الساخرة؛ الأهجية؛ الڤودڤيل.

تميز DISTINCTION

التميز موضوع جذب انتباه العديد من الكتاب وعلماء الاجتماع. التميز خاصة سلوكية. إنه طريقة في التصرف ترسخها التربية. إنه آلية اجتماعية تفرض بوساطتها بعض المجموعات تفوقها على الآخرين.

في نهاية القرن التاسع عشر عرض عالم الاجتماع الأميركي ت. ڤيبلين في «*نظرية الطبقة المتعطلة*» (1899؛ ترجمة 1970) الحالة المستمرة لسمات العقلية البالية في المجتمعات الصناعية، وخاصة الرغبة بالمزايدة في مجال التمايز. وهكذا فإن الإنفاق التفاخري للوقت والمال يبقى وسيلة للفوز بالتقدير. يعطي ڤيبلين أهمية قصوى لظاهرة المحاكاة. أولى انتباهاً لآليات عرض السلطة وتحرى عن منزلة للياقة في عمل المؤسسات. أشار مثلاً إلى أن بعض الكليات الأميركية فرضت على أساتذتها بعد سنة 1860 ارتداء «التوجة» والقبعة كي لا تلتبس مع المدارس المهنية. ألمح في مقاطع عديدة إلى دور الزمن كشرط لاندماج إشارات المنزلة الاجتماعية «حياة متعطلة تمتد لعدة أجيال تخلف آثاراً ثابتة وواضحة في بنية الشخص... في تماسكه وفيما يفعله في كل يوم».

في كتابه «*الحاجز والمستوى*» (1925)، يربط الفيلسوف ادموند غوبلو صراحة هذه القضايا بمفهوم «*التميز*». يشير إلى أن كلمة تميز باتت شائعة مع انتشار نمط حياة بورجوازية بامتياز بعد سنة 1830. هدفت القواعد المحددة يومذاك في الملبس والمسكن والسلوك لإقامة فصل واضح، تسهل رؤيته بين مختلف الطبقات الاجتماعية. يحلل غوبلو البزة الرجالية كوسيلة للحصول على التقدير، والصالون البرجوازي كتعبير عن الطموح في احتلال منزلة اجتماعية مميزة. يبرز أهمية بعض المؤشرات السلوكية الصغيرة التي تتيح لمن يعرفون دلالتها التعارف فيما بينهم والبقاء على مسافة من الآخرين. التميز اذن هو فن ممارسة الحركات. إنه يتيح بحسب عبارة لـ غوبلو «الاختلاط دون الوقوع في الالتباس».

يشكل كتاب ب. بورديبه *«التميز»* (1975) مساهمة كلاسيكية أخرى في هذا الموضوع. في المجموعتين اللتين يتناولهما التحليل بشكل أساسي «الطبقة القائدة» و «البرجوازية الصغيرة»، يرى ب. بورديبه أن هناك مجموعات ـ دونية أو «أجزاء طبقة»، ويستخلص علاقات بين الخصائص التاريخية والديموغرافية لأجزاء الطبقة ونمط حياتها. وهكذا فإن التميز هو روح الشعب بمعنى أنه الطبع المشترك بين جماعة من الناس. على سبيل المثال ينبغي النظر إلى أذواق «البورجوازية الصغيرة الجديدة» على ضوء التغييرات التي حصلت بعد سنة 1960 مثل ازدياد مرحلة الدراسة وتوسع مهن الخدمة. توضح المقاطع المخصصة للفن الاستخدام التحليلي لكلمة تميز الذي قام به بورديبه. «تميز» تعني اختلاف بالمعنى المنطقي. يتميز أسلوب فني عن أسلوب فني آخر بسمات تظهرها المقارنة. من جهة ثانية لا يمكن فصل «التميز» عن «المشروعية». تقوم الفكرة على أن هناك «منطقة من الذوق الشرعي»، يصعب الوصول إليها من قبل الطبقات الاجتماعية الوسطى ويتعذر ذلك على الأوساط الشعبية. يتحلى نتاج فني معين «بنسبة عالية من التميز» بقدر ما يكون فهمه وقفاً على النخبة. ترتبط فكرة «التميز» أيضاً بفكرة المنافسة في سياق قائم على المزاحمة. كتب بورديبه بهذا المعنى بأن الآثار الفنية ناتجة عن «صراعات التميز» التي تجري في إطار الحقل الفني.

مطبقاً في الأدب، يرتبط التميز بعدد من علامات القانون الأدبي التي تتعلق بشكل النتاج كما باستخدامه في المجتمع ومنزلة الأدباء في الحقل الأدبي. إنه منطق هذا الفضاء، بما تتصارع فيه المدارس والأساليب. إنه موقف أيضاً. على سبيل المثال قد تحظى بعض الأنواع أو النصوص الناقصة الشرعية (الوسترن والرواية البوليسية مثلاً) بأدباء على قدر كبير من الموهبة (سارتر مثلاً). إنه موضوعاتي أخيراً. الرواية التي استبقت منذ القرن السابع عشر التحليلات السوسيولوجية الحديثة للتميز تذكر كأمثلة للممارسات المتميزة. تشهير سوريل بالرواة والمتحذلقين (*«ضد ـ الرواية»* 1634)، ملاحظات هـ. دي بلزاك حول القراءة الاجتماعية للنتاج (*«ربة فن المقاطعة»* 1843)، تحليل التصرفات من قبل بروست، وقائع تشهد على الاهتمام الناقد الذي ظهر من أدباء هم أنفسهم مميزون والرافض للآليات الاجتماعية للسيطرة الرمزية.

Bourdieu P., ***La distinction,*** **Paris, Minuit, 1975. - Dubois J.,** ***Pour Albertine. Proust et le sens du social,*** **Paris, Le Seuil, 1997. - Goblot E.,** ***La barrière et le niveau,*** **Paris, PUF, 1980. - Le Witta B.,** ***Ni vue, ni connue, approche ethnographique de la culture bourgoise,*** **Paris, MSH, 1988. - Veblen T.,** ***La théorie de la classe de loisir,*** **Paris, Gallimard, 1970.**

ريمي پونتون

راجع: الحقل الأدبي؛ المدارس الأدبية؛ روح الشعب؛ علم الإجتماع؛ الأسلوب.

التنسك ASCÈSE

يرجع أصل اللفظة «ascése» إلى اللفظة اليونانية «askèsis» التي تعني بمعناها الحرفي: «ممارسة» أو «تدريب». كانت اللفظة تنطبق على الرياضيين والجنود. مع انطلاقة الفلسفة أخذت الكلمة تستعمل في ممارسة التمارين الفكرية. مع المسيحية أخذت تعني طريقة حياة صارمة ترمي إلى فتح أبواب العالم الروحي، وتغذي أدباً يصفها أو هو نتاجها أو وسيلتها.

مارست المدارس الفلسفية اليونانية القديمة تخلياً عن الجسد لمصلحة الروح (الفيثاغوريون واتباع أفلاطون) أو عودة إلى الطبيعة بمنتهى البساطة (الكلبيين والرواقيين). نشر الرواقيون مفهوم الـ «apatheia» أو السيطرة على العواطف الذي أخذ به المسيحيون الأوائل معتبرينه نهجاً يسمح لنفوسهم بالارتقاء نحو الله. في العصر الوسيط استوحى التنسك الرهباني ممارسات أوائل الزهاد الذين آثروا العزلة بدءاً من القرن الثالث.

وصفت حياة القديسين الطريق إلى «apatheia» لا يسمح العالم المنحط بلوغها. في (*«حياة القديس ألكسيس»* (القرن الحادي عشر) تخلى القديس عن ثروته العائلية ليقيم على سرير حقير خشن وضعه تحت درج منزل أبيه. *«حياة القديسة ماري المصرية»* (القرن الثاني عشر) تصورها كيف بدأت حياة رذيلة وعندما اهتدت، لجأت إلى الصحراء حيث عاشت حياة تنسك وتقشف صارمين. وبمعنى أوسع تسيطر على أدب العصر الوسيط روح تنسكية تشكل موضوعاً يتردد بدرجات مختلفة في مؤلفات متنوعة من مثل أغاني التروبادور، قصائد ماري دي فرانس الغنائية، وروايات كريتيين دي ترويبه الفروسية. في نهاية العصر الوسيط عرف كتاب توماس أ. كمبي *«تقليد يسوع ـ المسيح»* رواجاً منقطع النظير.

دون أن تتجاهل شرعية هذه القيم، تقبلت «النهضة» أشكالاً دينية أقل انقطاعاً عن العالم الواقعي. وإذا كانت مارغريت دي نافار في تبعيتها الإنجيلية لكل من بريسونيه وليفيفر ديتاپل، تشيد في قصائدها *«السجون والأغاني الروحية»* (1547) «بنسيان العالم» وتبحث عن «apatheia» مسيحية، فإن رابليه في تقواه الإنجيلية أكثر تأثراً بكل من ايراسم ولوثر، يهزأ من هذا التنسك في كلمة إهداء كتابه *«الكتاب الثالث»* (1546). في هذه الحكاية يدعو غارغنتيا إلى نشر الإنجيل بين الناس. هذا التناقض بين عالم رابليه بما فيه من ضحك ومرح وفرح ومتعة بما في ذلك الايروتيكية

ـ و«نسيانه» عند مارغيريت دي ناڤار له دلالته: يمكن قراءة ما كتبه رابليه في الإهداء باعتباره قدحاً في الأدب الزهدي المستجد فيما تشهد مارغيريت دي ناڤار على دعمه ومساندته. في مرحلة «الإصلاح» بشر عدد من البروتستانت «بتنسك في العالم» فيما ظهرت في الجهة الكاثوليكية (المناوئة للإصلاح) أشكال من التقشف الجسدي لتقيم تعادلاً في كفتي الميزان. أخذت الحركة الزهدية تلهث إثر «خيبة أمل الناس» (مارسيل غوشيه) الذي واكب بزوغ الحداثة. ومع ذلك استمر بعض أدباء الحداثة الغرف من ينابيع التنسك. تحمل كتابات باسكال، مدام غويون وفينيلون في نهاية القرن السابع عشر علامات تشير إلى هذا. في القرن التاسع عشر استوحى «لامينيه» مثلاً «*تقليد يسوع المسيح*»، وفي القرن العشرين اغتذى سيمون ويل هو الآخر من عقلية ذات نمط زهدي. وباعتباره ممارسة فكرية انفصل التنسك شيئاً فشيئاً عن الموروث الكاثوليكي ليستوحي من الممارسات البوذية والزنِّية. غالبية الأدباء الذين يمارسون الصوفية الحديثة جربوها، وأحياناً جعلوها موضوعات في مؤلفاتهم (هنري ميشو، لورنس دوريل).

منذ زمن بعيد يقيم المكتوب علاقات وثيقة العرى كما تصادمية مع التنسك. لطالما عالج الكتاب موضوع تربية الروح والجسد. ومع ذلك فإن الكتابة في التنسك التي تمنح صوتاً للأنا الأكثر عمقاً للشخص الذي يمارسه قد تصطدم مع خواتيم الممارسة التي تحاول وصفها: يتوجه الناسك إلى العالم الذي يقول إنه يريد الخلاص منه وحكاية طريق آلامه تصبح عند ذلك صورة غريبة لل «apatheia».

استطاع التنسك أن يغدو نموذجاً للممارسات الأدبية. على الكاتب، بحسب بلانشو، أن يبتعد عن العالم ليصغي إلى صوت العالم ـ الآخر. وقبله أوصى مالارميه بكتابة منسلخة عن الشفاهية لتكون في خدمة جمالية مثالية. ومع ذلك فقد نتج عن هذا أحياناً كتابة شديدة الافتقار إلى الزهد: عندما يكون التعبير، المرتبط بالحرف بحكم الضرورة، يحاول الابتعاد عنه بكل الوسائل ليبلغ «اللازوردي الماليرمي» يمكن أن يقع الأسلوب في مغالاة الدلالات وما ينتج عن ذلك من بقاء الكاتب الدائم في حال من الرغبة المتعذرة الإشباع في تطلب العبارة الأكثر اكتمالاً والأكثر إيجازاً في آن معاً.

BELL. R.M., *L'anorexie sainte: jeûne et mysticisme du Moyen Âje à nos jours*, trad. C. Ragon-Ganovelli, Paris, PUF, 1994, -Bidaud E., *Anorexie mentale, ascèse, mystique: une approche psychanalytique*, Paris, Denoël, 1997, -Eliade M. et al., *Mystique, sexualité et continence*, J.Durandeaux (éd.), Paris, Desclée de Brouwer, 1990. -Kaelber L., *Schools of*

Asceticism: Ideology and Organizaton in Medieval Religious Communities, Pennsylvania State University Press, 1998. -Unamuno M. de, *L'agonie du christianisme*, grad. J. Cassou, Paris, F. Reidler, 1925.

ميكائيل راندال

راجع: الكتاب المقدس؛ الايروتيسم؛ القِداسة؛ الجنسينية؛ الفنائية؛ التأمل؛ التصوف؛ الدين؛ الرواقية.

التهكم (السخرية) IRONIE

يرجع أصل هذه الكلمة إلى اليونانية «*eirôneia*». المعنى الأصلي لكلمة «*eirôn*» التي ظهرت لأول مرة عند اريستوفان هو: الذي يستفهم، يسأل الآخرين أو يتساءل، طبق أفلاطون هذا اللفظ على سقراط، ولكنه بهذا المعنى يتضمن شيئاً من المواربة، بل وحتى شيئاً من المكر: يتظاهر طارح الأسئلة بالجهل ويصوغها بطريقة تفحم مخاطبه أو من يقود إلى الفخ. وعلى الرغم من التحديدات الملتبسة للكلمة، فقد احتلت السخرية السقراطية منزلة مركزية في عملية التوليد (استخراج الحق من النفس بتوجيه الأسئلة في منهج سقراط م.م)، لقد اعتبرت بمثابة منهج للكشف، جدلية تقود إلى الحكمة. عندما دخلت اللفظة في المعجم اللفظي للبيان جرى تحديدها على أنها «تناقض بين التفكير والتعبير، أي أن اللفظ يدل على عكس ما يراد قوله» (*ديمارسيه*، «*بحث في المجازات*»، 1729). يتضمن هذا التحديد أسلوب الذم في معرض المدح الحاضر في شتى أنواع الخطاب: يذكرنا دائماً أن السخرية هي دائماً حكم قيمي. قد تطبق على جملة بعينها، أو على نص كامل تميزه، وترتبط إذ ذاك بأسلوب، بل وحتى بسجل.

ولدت السخرية في عالم الفلسفة والأخلاق ثم انتقلت إلى علم البيان، يحددها كتاب «*البيان للإسكندر*» (القرن الرابع ق.م) على أنها طريقة، لتسمية الأشياء بنقائضها». فيما وراء هذه السخرية «اللفظية» هناك عادة سخرية «الحالة» إنها «سخرية القدر» وأحياناً «السخرية المأساوية» التي أطلق عليها القدماء دون أية عودة للسخرية «*Peripeteia*»: «*حادث مفاجىء*». يقدم لنا أرسطو مثلاً نموذجياً على هذا في «*الشعرية*» (344 ق.م): في الوقت الذي كان أوديب يبذل جهده للفرار من قدره يقع في الشقاء. هناك إذن سخرية في الحالة عندما يقع حادث غير متوقع بالمرة بطريقة تجعل العملية التناظرية التي تقوم توحي بقوة متناهية بفكرة العدالة أو الظلم (قد تؤدي سخرية الوضع إلى الضحك ـ كما هو الحال بسقي المسقي ـ أو إلى الشفقة والتعاطف كما

هو الحال مع أوديب). يبقى بالطبع أن تأثير السخرية يكمن دائماً في الكلمات التي تأخذ الوضع بالحسبان. تقع «السخرية الدرامية» عند نقطة التقاء السخرية اللفظية مع سخرية الوضع: نلاحظها، عندما نشاهد شخصاً غير مدرك لوضعه، لأفعاله وأقواله فيما الجمهور الذي يمتلك معلومات أكثر يدرك الحالة تماماً. لقد احتلت السخرية مساحة عريضة جداً في الأدب الفرنسي. كأسلوب، كانت غزيرة لدى الكتاب الذين لجأوا إلى الهزل في الانتقاد منذ ڤيون ورابليه ومونتيني. في القرن الثامن عشر عرفت انطلاقة جديدة مع ڤولتير وخاصة في *«كانديد»* (1759)، وعند ديدرو الذي استخدمها بعد *«تريسترام شاندي»* (1767) لستيرن، لإبراز عشوائية السرد في *«جاك القدري»* (1792). في حوالى سنة 1800 اهتم الرومانطيقيون الألمان بموضوع السخرية وأعادوا عصرنة المفهوم مقيمين مصالحة بينه وبين جذوره الفلسفية. من خلال السخرية حدد فر. شليجيل حداثة الرومانطيقية. كطريقة، تكمن السخرية الرومانطيقية في ازدواجية أنا الفنان في دورين يراقب واحدهما سلوك الآخر. وبالتالي فهي تكمن بالطريقة التي يقدم فيها الفن نفسه كاشفاً أساليبه. مثلت السخرية الرومانطيقية دوراً مهماً في آداب تلك المرحلة خاصة في المانيا وإنكلتره ـ كما هو الحال مع *«دون جوان»* لمؤلفه بايرون (1824). تحولت بعد الرومانطيقية إلى سخرية مرة مع بودلير بشكل خاص، قبل أن تصبح علامة الارتيابية لدى أناتول فرانس ومعاصريه. ومن جِيْد إلى سيمون، تجددت عملية عصرنتها بشكل مستمر.

في اللغة الفرنسية، اعتبرت السخرية أول الأمر وسيلة بيانية غالباً ما تعمل في خدمة الهزء. ولطالما واكبها مفهوم التهكم: التهكم هو الفعل الاجتماعي، والسخرية هي صورته الأسلوبية الأساسية. في البلدان الجرمانية والأنغلو ـ ساكسونية، غدت السخرية في المعجم اللفظي «للنقد الجديد ***New criticism***» بشكل خاص شبه مرادف للأدبية انطلاقاً من تأمل بمؤلفات جويس، ميزيل، كافكا وتوماس مان. يركز بعض نقاد الأدب الفرنسي على ازدواجية النظرة في نصوص فلوبير ومالارميه، وبروست و«الرواية الجديدة».

وبهذا المعنى تغدو واحدة من علامات الاستبطانية الأدبية الحديثة. تستدعي السخرية تحليلاً اجتماعياً كما أسلوبياً. تفقد تأثيراتها في حال غياب تواطؤ المتخاطبين. هي تميل إذن إلى إجراء عملية فصل بين أولئك القادرين على فهم المبهمات والمعاني المقلوبة «بنصف كلمة» وأولئك العاجزين عن ذلك. ومهما يكن من أمر فإن القدرة على فهم السخرية لا تعتمد على الذكاء أو على الثقافة الكبيرة بقدر

ما تعتمد على معرفة القيم السائدة لدى جماعة معينة. ولهذا السبب يمكن استخدام السخرية في أي مجال وأن تكون في خدمة جميع الإيديولوجيات من الكليانية الأكثر تزمتاً إلى الديمقراطية الأوسع انفتاحاً.

Booth W. C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1974. -Hamon Ph., *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996. -Hutcheon L., *Irony's Edge*, London, Methuen, 1994. -Jankélévitch V., *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris, Alcan, 1950. - Japp U., *Theorie der Ironie*, Franckfort, Klasterman, Muecke D. C., *The Compass of Irony*, Londres, Methuen, 1969.

بيار شونتجيه

راجع: الصورة (الشكل)؛ التأويل؛ الفكاهة؛ المحاكاة الساخرة؛ السجل؛ الخطابة والبيان؛ الأهجية.

توصيف الأثر الفني EKPHRASIS

راجع: الوصف، الصورة، الرسم.

التوقيع SIGNATURE

مثبتة في وثائق (ايكول دي شارتر) منذ سنة 1430 تعني هذه اللفظة، اسم العلم، أو العلامة التي يسم بها شخص ما عملاً مكتوباً، أو كتاباً، لضمان صدقيته، وتبني محتواه، وتحمل مسؤوليته. بالمعنى المجازي، يعني التوقيع مجمل السمات الخاصة، التي تسمح بالتعرف إلى طريقة يتبعها أديب أو فنان.

يرتبط ظهور التوقيع على الآثار الفنية والكتاب مع وضعية الفنان. تكرست مع الاعتراف بمنزلة الأدباء. في العصر الوسيط، كان الاتجاه السائد، فيما يتعلق بالكتب المكتوبة باللغة العامية (الفرنسية) أن تبقى مجهولة المؤلف، أو أن تحمل النصوص توقيعاً، قد يكون محرفاً، أو رمزاً، بل وحتى طرفة. ظهور المطبوع وما نتج عنه، امتياز النشر والرقابة المنظمة، أمور فرضت وجود اسم العلم على الكتاب. فرض مجمع ترانت (1546) المناهض «للإصلاح» منع طباعة الكتب دون ذكر اسم المؤلف. في العام 1566، أرغم قانون «مولين» المكتبيين الطابعين على ذكر أسمائهم وعناوينهم. ثم فرض ذكر الاسم الشرعي للكاتب بعد خمس سنوات. في المرحلة الكلاسيكية، صار التوقيع أفضل وسيلة لمواجهة السرقة الأدبية، أعطى قانون حقوق المؤلف «لاكونفونسيون» (1793) حق الملكية الفنية للموقعين، باستثناء حالات النساء اللواتي كن يخضعن لقوانين تحرمهن حق الملكية، هذا الحق الذي يناط بالزوج أو

الأب. في القرن التاسع عشر، امتدت ضرورة التوقيع لتشمل الدوريات: توقيع المالك أو المدير في أسفل كل عدد من الجريدة، وبمقتضى قانون 1850، توقيع الكاتب بالنسبة للمقالات السياسية والفلسفية والدينية. يؤكد قانون 1957 على العلاقة القائمة بين التوقيع (اسم العلم أو اللقب المعروف) والملكية الأدبية.

ولكن وبمعنى آخر، في القرن التاسع عشر، ومع تقدم علم الببليوغرافيا، والفيلولوجيا، اتخذ التوقيع قيمة جديدة: تحقيق الكتابات المزورة، توثيق التواقيع، التخلص من الغش والتزوير، أمور تثبت إرادة في التصنيف تجعل من التوقيع «علامة» الأديب، عاملاً حاسماً لمعنى الكتاب، ويقود في بعض الحالات إلى التبصر في الأسلوب، باعتباره الطابع المميز لأديب ما، «توقيعه» الجمالي.

بالمعنى الدقيق، يرجع التوقيع إلى الإمضاء المختصر الذي يرد على عقد النشر، الذي يثبت وحده ملكية ومسؤولية الأديب. قانونياً، يشتمل التوقيع الوارد على الكتاب اسم المؤلف، وكذلك اسم الناشر، وحتى اسم الطابع. وهكذا فهو يشكل أولاً العرض الرمزي للممثلين، وللأوضاع المؤسساتية، وللآليات التي تسمح بتحويل مكتوب إلى نص، وتدرجه في السوق الأدبي.

ولكن بما أنه ليس مكتوباً بخط اليد، فإن التوقيع الذي يظهر على الكتاب، لا يوفر الصدقية. يمتزج تاريخه مع الغش والتزوير الأدبي اللذين ظهرا بالتزامن معه، كما هو الحال مع إغفال ذكر الاسم أو التسمية المستعارة، رغبة في التعمية على الكاتب أو الناشر الحقيقي (بعدم ذكره، أو بذكر توقيع مزور). وكذلك الحال بالنسبة للكاتب «المساعد» الذي يثاب على فعله، تاركاً التوقيع لسواه. وأخيراً قد تتعدد التواقيع، قد يعمد نفس الكاتب إلى استخدام تواقيع عديدة، لا يشكل اسمه الصريح سوى أحدها، يوقع بالحروف الأولى، بالمرجعية («مؤلف كتاب...») كنية أو اسم مستعار.

ألاعيب القناع هذه تعيد طرح مسألة تماسك النتاج أو عملية اتساق النصوص التي يفترضها اسم الأديب (فوكو). الفكرة السائدة هي المطابقة بين التوقيع والنتاج والطريقة والأسلوب. ولكن الواقع يظهر توقيعاً «معلناً» وأساليب مختلفة لدى نفس الأديب. كما هو الحال مع جاك لوران/ سيسيل سان ـ لوران، حيث نحن إزاء أثرين مستقلين، أحدهما في نطاق النتاج الضيق (موقع: جاك لوران) والآخر في حقل النتاج العريض (سيسيل سان ـ لوران). الشيء نفسه مع إميل أجار/ رومين غاري، ولكن في نفس حقل الإنتاج. تثبت هذه العملية المزدوجة، أن التوقيع لا يكتفي

باثبات صدقية نص، وإنما يغدو شذرة، سواء من النص نفسه (كما رأى دريدا)، أو على الأقل من الحونصية (كما أكد جينيت).

Derrida J., «Signature événement contexte», *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990. -Foucault M., «Qu'est-ce qu'un auture?», *Bulletin de la Société français de philosophie, LXIV, 1969, p.73-104. -Fraenkel B., La signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992. -Kamuf P., *Signatures, ou l'Institution de l'auteur*, Paris, Galilée, 1991. -Lemelin J.-M., «L'Institution littéraire et la signature (Notes pour une taxinomie», *Voix et images*,VI, 3, printemps 1981. p.409-433.

لوسي روبيرت

راجع: الغفلية؛ المؤلف؛ الكاتب؛ النشر؛ الخداع؛ الملكية الأدبية؛ الاسم المستعار؛ الأسلوب.

تونس TUNISIE

راجع: المغرب



الثقافة CULTURE

تتعدد تعريفات الثقافة وتطرح إشكاليات متنوعة. نلاحظ إجمالاً: 1 ـ معنى نخبوي للفظة (ولكنه متداول) حيث تعني «الثقافة» مجموعة المعارف التي تميز الإنسان المثقف من الكائن الجاهل، الإنسان العارف لتراث فلسفي، فني وأدبي. 2 ـ مفهوم غير تراتبي مستمد من السلالة حيث تعني كلمة الثقافة مجموعة النظم الرمزية المتوارثة لدى جماعة، أياً تكن هذه الجماعة بما في ذلك المجتمعات البدائية.

قد ينحصر معنى الثقافة وفق النظم ليعني فقط المنتجات الرمزية (لغة، أفكار، عادات، ميتولوجيا، الخ.)، أو وفق مفهوم أكثر اتساعاً ليعني المظاهر المادية (أدوات، مسكن، أزياء وطرق لباس، أساليب الطبخ، الخ). تشمل «الثقافة الأدبية» معارف وأهليات (تلك الخاصة «بالرجل الشريف» مثلاً) ومجموعة من الممارسات المأخوذة قبل كل شيء من الثقافة بالمعنى الضيق.

لفظة «حرث، زرع، ثقافة» التي استخدمت أول ما استخدمت للدلالة على العمل في الأرض، لم تستخدم بمعناها المجازي إلاّ في القرن الثامن عشر. إنها من منظور التنوير وقف على الإنسان وتعني تراكماً للمعرفة مقترناً بفكرة التعلم والتقدم. إنها بالتالي تكاد تكون مرادفة للفظة «حضارة». في القرن التاسع عشر تعارضت لفظتا ثقافة وحضارة من خلال مناظرة فرنسية ـ ألمانية بين تصور كوني وتصور إقليمي: رأى الفرنسيون في الحضارة نمو وكمال المجتمع البشري عامة بعيداً عن العنف والبربرية، فيما رأى الألمان، مقتفين خطى هيردير الذي سبق له أن نادى في القرن الثامن عشر

بالـ «Volksgeist» العبقرية الوطنية الخاصة بكل شعب، رأوا في الثقافة الوطنية أساس الهوية والوحدة في كل أمة (الياس).

يدخل مفهوم الثقافة في ميدان التحقيقات العلمية عن طريق الأنتروبولوجيا. يحددها عالم الأنتروبولوجيا البريطاني أي.ب. تايلور باعتبارها «كلاً معقداً يحوي المعرفة، المعتقدات، الفن، الأخلاق، الحقوق، التقاليد، وسائر القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان بصفته عضواً في المجتمع» (1871). قامت دراسات تناولت الثقافات البدائية والاختلافات الثقافية على يد فرانز بواس والعديد من الباحثين في الولايات المتحدة مثل روث بينيديكت الذي وضع فرضية "patterns of culture" (الأشكال الثقافية)، أو مارغريت ميد التي بينت الطريقة التي تقولب الثقافة فيها الشخصية. فرض مفهوم الثقافة نفسه في فرنسا بشكل تدريجي. غدا موضوعاً مركزياً للبحث مع أنتروبولوجية كلود ليفي شتراوس البنيوية التي حددت الثقافة باعتبارها «مجموعة نظم رمزية يتبوأ المنزلة الأولى فيها كل من اللغة، القواعد الزوجية، العلاقات الاقتصادية، الفن، العلوم، الدين» (1950). من خلال دراسته لكل ثقافة باعتبارها مجموعة مستقلة لها منطقها الخاص، عمل ليفي شتراوس على استخلاص عالميات ثقافية مثل تحريم زواج المحارم.

احتلت السلالة والأنتروبولوجيا منزلة مركزية في علوم الثقافة، كما ساهم فيها علم التحليل النفسي من خلال التصور الشامل الذي أكسبه إياه مؤسسه س. فرويد عندما أدخل في تحريه عن النفس البشرية واللاوعي، جميع النتاجات الإنسانية. بعد ذلك لم يتوقف تيار استلهم التحليل النفسي عن الإفادة من معطياته بطرق مختلفة في تحليل ثقافة لاستخلاص تآلفها (تيار يسمى «تأويلي») يضاف إلى هذا مذاهب أخرى مثل علم النفس الاجتماعي الذي ومنذ خمسينيات القرن الماضي شرع بدراسة مسألة الهوية الثقافية للأفراد والجماعات، علم الاجتماع، العلامية (دراسة كل ما يتعلق بالعلاقات والرموز مثل الأساطير والخرافات والطقوس وأشباهها م.م.) التي تمظهرت بعلامية الثقافة مع العلاميين الروس الذين تحلقوا حول اي. ايفين ـ زوهار. حدد المؤرخون المعاصرون مجالاً للتحري «التاريخ الثقافي» الذي يدرس «أشكال تصور العالم داخل جماعة بشرية».

تهدف العلامية الثقافية إلى فهم تنظيم ودينامية الثقافة باعتبارها نظاماً معقداً من العلاقات المختلفة الأنماط الخاضع تمازجها لقواعد محددة. متأثرين بالألسنية، قدم باحث من جامعة موسكو «بوريس اوسبنسكي» وباحث من جامعة تارتي Iouri (لوري

لوتمان) في ستينيات القرن الماضي وصفاً بنيوياً مبنياً على عناصر النظام الثقافي وروابطه التي لا تتغير (لا يجب الخلط بين هذا الوصف وذلك الذي تعطيه الثقافة من ذاتها والذي يشكل جزءاً من بنية الدراسة تحت عنوان اللغة الانعكاسية). في نفس الوقت، كشف السيميائيون الروس دينامية الثقافة وذلك بدراستهم للطريقة التي تتدخل بها العناصر المحفوظة الخارجة عن النظم في وضع لاحق للثقافة (سواء كانت مادة مطروحة خارج النظام أو مأخوذة من نظام آخر أجنبي أو سابق). تصاغ قوانين هذه الدينامية التي تسمح بتفسير تطور تاريخي على شاكلة انتقال من الاشتراك إلى التعارض أو التبادل بين النواة والمحيط. تتمسك هذه السيميائية بآليات عامة، وتأخذ بعين الاعتبار منظمات السلوك كالخجل والخوف تماماً كما الدور الذي يلعبه الشعر والأسطورة في تطور الثقافات. تمت دراسة الشعر - بشكل خاص - باعتباره حالة نموذجية للنظام الدينامي المعقد مقارنة بالأنظمة البدائية الجامدة، هذا مع الإشارة إلى أن «الكل السيميائي» ناتج عن التوتر القائم بين هذين القطبين.

في نفس خط هذه الدراسات المنهجية قام فريق تل - أبيب المتحلق حول إي. إيڤن - زوهار بعرض سيميائية للثقافة تندرج ضمن نظرية تعددية الأنظمة. يحدد إيڤن - زوهار الثقافة باعتبارها «مخزناً» من الامكانات تنظم وجودنا. تقوم بذلك إما عن طريق إنتاج أساليب لتفسير الواقع، وإما بوساطة تقديم تعاليم توجه سلوكنا. يقدم المخزون الثقافي تماسكاً يسمح لمجموعات بشرية مختلفة بإرساء هويتها بل وأن تبدو وتستمر ككيان جماعي. تجري إقامة هذا المخزون أو مكوناته من قبل أفراد أو جماعات بطريقة عفوية تارة أو مقصودة تارة أخرى. ينظر إلى الأدبي هنا كمنتج لأساليب تأويل الواقع.

هناك مقاربة أخرى أكثر لصوقاً بعلم الاجتماع تفسر منطق الممارسات الثقافية بربطها بعلاقات القوة القائمة بين الطبقات أو الفئات الاجتماعية من مثل ما قام به كل من ت. ايغليتون أو ب. بورديه. بالنسبة لهذا الأخير، يجب دراسة الدينامية الثقافية بموجب الصراع من أجل السلطة. تفرض الطبقة التي تمسك بالسلطة شرعية تصوراتها، وممارساتها الثقافية، وتعتبر من النوافل فرض تصورها للعالم وقيمه. لا تستطيع الثقافة المسيطرة ممارسة «عنفها الرمزي» إلا بفضل تواطؤ المسيطر عليهم أي بفضل إنكارهم لعلاقات الهيمنة: الثقافة المغلوبة (أو «الشعبية») لا يمكن أن تفهم إلا بعلاقتها مع الثقافة المسيطرة. تحافظ عناصر القطب المسيطر الذي يملك القسم الأكبر من الرأسمال الثقافي على موقعها «باستراتيجيات التمايز» التي تتيح لها البقاء

على مسافات معينة من سائر الطبقات. هذا التمايز الذي يؤشر إلى ذوق جيد يتجلى في ممارسات ثقافية متنوعة، والممارسات الأدبية منها بشكل خاص.

يهتم التاريخ الثقافي من جهته وبشكل خاص بأساليب تشكيل ونقل المعارف والتصورات. وبالتالي يهتم تحديداً بالكتاب والقراءة والمشاهدات. يثبت ما قام به م. دي سيرتو، وما كتبه عن تاريخ الكتاب والقراءة ر. دارنتون ور. شارتييه، يثبت العلاقة القائمة بين الثقافة المسيطرة والثقافة المغلوبة. إذا ما اعتبرت الثقافة مجموعة معارف «شرعية» فإن الثقافة بالمعنى الواسع تعتبر السياق الذي يساهم في إنتاج الآثار الأدبية، وهذه الأخيرة طريق لا بد من سلوكه لبلوغ حالة الإنسان المثقف. تمثل «المدرسة» دوراً مهماً على هذا الصعيد. وإذا اعتبرت الثقافة مجموعة ممارسات من كل صنف ونوع (المعنى 2 الوارد سابقاً) فإن الأدب عندها يعتبر ممارسة كسائر الممارسات. وهكذا يرتبط مفهومي الثقافة بمفهومين للأدبي ومنزلته.

تنقسم الدراسات الأدبية بين هذين التصورين تبعاً للتوترات القائمة بين تصوري الثقافة. يلعب الأدب ـ بوساطة المدرسة خاصة ـ دوراً أساسياً في عملية الدمج الثقافي: وواقع الحال، إنه يساهم في تمثل اللغة ويقدم أساليب لتصور العالم وتأويله. وبحكم كونه شكلاً شرعياً من الثقافة الشرعية فإن دراسته تساهم في عملية دمج سائر العناصر الثقافية.

Bourdieu P., *La distinction*, Paris, Minuit, 1979. - Certeau M. de, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, [1980], 1990. - Cuche D., *La notion de culture dans le sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1996. - Lotman I.,Ouspenski B. (èds.). *Travaux sur les systèmes, de signes. École de Tartu*, trad. du russe A. Zouboff, Bruxelles Complexe, 1976; *Sémiotique de la culture russe*, trad. du russe F. Loest, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

روث أموسي

راجع: الانتروبولوجيا؛ المركز والمحيط؛ الحقل الأدبي؛ تعليم الأدب؛ التاريخ الثقافي؛ الإيديولوجيا؛ المنظومات المتعددة، التحليل النفسي؛ السيميائية.

ج

الجادة (مسرح) BOULEVARD (Théâtre de)

في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانت عبارة «مسارح الجادات» تعني صالات العرض القائمة في هذه المواضيع، ومن قبيل التوسع «الڤودڤيل» (مسرحية هزلية خفيفة م.م) والكوميديات التي تقدم فيها. في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين «مسرح الجادة» أو «الجادة» فقط عنت مسرحيات تقليدية الجمالية، دراما شبه واقعية، وخاصة كوميديات وملاهي خفيفة.

في القرن الثامن عشر كانت الجادات متنزهات عامة تسير بمحاذاة الأسوار القديمة لمدينة باريس. أسواق، مقاهي، مطاعم، أكواخ متنقلة وصالات عرض، تشكل أمكنة التقاء حيث يجلس جنباً إلى جنب عمال وبرجوازيون وارستقراطيون. أكثرها شهرة هي «جادة تمبل Temple» المعروفة باسم «جادة كريم Crime» التي كانت تحوي عدداً من المسارح. جرى الحديث يومها عن «مسارح الجادات» بصيغة الجمع للإشارة إلى المقاهي وصالات العرض (على سبيل المثال لاغيتية، الأنبيغي كوميك، بورت سانت ـ مارتين (La Porte Saint - Martin, la Gaieté, l'Ambigu- Comique الموجودة فيه حيث تقدم عروضات شعبية (مسرح العرائس، الإيمائيات، البهلوانيات، الڤودڤيلات، والميلودرامات). هذا الدور الذي كان للجادات باعتبارها مركز ترفيه بلغ ذروته ما بين 1830 و1848. في العام 1862 تمت إزالة العديد من المسارح الصغيرة لشق طريق واسع يصل «المادلين» با«الريبيبلك»، و: «ليه غران بولفار: Les Grands Boulevards». يتردد على المسارح التي بقيت جمهور أكثر بورجوازية. يتنوع ما تقدمه بين الڤودڤيل؛ الميلودراما والدراما البرجوازية. سيطر هذا الشكل من الكتابة

في نهاية القرن على يد لابيش، كورتيلين، فيدو وساردو. بلغ ذروته عند منعطف القرن العشرين في نتاج كل من لافيدان، بورتو ـ ريش، دونيه وباتاي.

نما وتوسع في اتجاهين أساسيين: نوع رصين أو جادة الدراما ونوع مرح أو جادة التسلية. تخصص غيتري في كوميديا الأخلاق والمغامرات الغرامية التي تدور حول الثلاثي النموذجي المكون من الزوج، الزوجة، العشيق أو العشيقة. بيرنستين من جهته هو الآخر توجه نحو نتاج ذي بعد نفسي يقع ما بين الميلودراما ومسرح الأفكار. أمن هذا المسرح لكتّابه منزلة وتكريساً وأتاح للعديد منهم أن يُنتخبوا في الأكاديمية الفرنسية. ومنذ العام 1930 تخلت «الجادة» شيئاً فشيئاً عن اتجاهها الرصين وباتت محصورة بالكوميديا. منذ عام 1950 عرفت عدداً من كبريات نجاحاتها: عندما ظهرت *«الطفل»* (1951) لكاتبها أ. روسين *«باتات»* (1957) م. أشار، *«بوينغ بوينغ»* (1960) م. كامولیتي (16000) عرضاً *«قفص المجانين»* (1973) ج. بواريه (مسرحية عرفت النجاح أيضاً في السينما). من بين كتابها المتأخرين وحده ف. دورين نجح في فرض نتاجه، من *«كما في المسرح»* (1967) كوميديا تقدم نفسها كنظرية في «الجادة» إلى *«الإتيكيت»* (1983)، محاكاة ساهرة لمسرحية *«روميو وجولييت»*.

هل نستطيع الكلام عن الجادة باعتبارها نوعاً أو جمالية موحدة؟ لم يظهر استخدام اللفظ بصيغة المفرد إلا في القرن العشرين عندما بات التموضع الجغرافي لهذا الشكل من المسرح غير كاف لتحديده. بدت وحدة الجادة عندها متوقفة على جمهورها وعلى الحلقة التجارية المميزة للمسارح الخاصة والبعيدة إذن عن مسارح المخزون، البحث والعرض بين ممرين متوازيين) التي تقدم لها المسرحيات. هاجس الجادة هو الترويح عن المشاهدين وإضحاكهم مع الاحتفاظ باتجاه واضح لعبرة أخلاقية تغذيها كلمات الكاتب بشكل خاص. تمتاز هذه المسرحيات بحبكة جيدة النسج غنية بالمفاجآت وتركز على المسائل المألوفة (الحب، الجنس، الأسرة) وغالباً ما تنتهي بالعودة إلى نظام قيم البورجوازية.

بقي هذا المسرح محافظاً على قالب «المسرح الجيد الحبك». فهو أكثر ما يهتم بالممثلين وكيفية ظهورهم على المسرح. من أبرز أعلامه، س. برنهارد، ل. غيتري، س. بوبيه، إ. برينتان، ف. بيرييه، م. سيرو. وبقي بمنأى عن التجديدات التي طرأت على الإخراج خلال القرن العشرين. نازعه مسرح الإبداع (المسرح العبثي، المسرح الجديد) الذي ساهم في الحط من قدره. ولكن هذه الأزمة قادت في الوقت نفسه

عدداً من المخرجين المعاصرين الطليعين إلى إعادة قراءته من جديد (شيرو الذي أخرج لابيش على سبيل المثال).

Albert M., *Les théâtres des boulevards (1789-1848)*, Paris, Slatkine [1902], 1969. -Barrot O. Chirat R., *Le théâtre de boulevard. «Ciel mon mari!»*, Paris, Gallimard-Jeunese, 1998. -Corvin M., *Le théâtre de boulevard,* Paris, PUF, 1989. -Klein C.-A. (dir.) *Les pensés des boulevardiers,* Paris, le Cherche-Midi, 1994.

باسكال رياندو

راجع: الكوميديا (ملهاة)؛ الهزلي (مضحك)؛ الدراما؛ الميلودراما؛ المسرح؛ ڤودڤيل.

الجرْد INVENTAIRE

يعرب الجرد وعلى التوالي عن نوعية وأقسام والظروف المحيطة بمجموع معين. قد يتخذ شكل لائحة معللة ـ وعندها يقترب من الكاتالوج أو من الفهرس ـ أو يعمل على نشر مبدأ تصنيف نشأ صدفة، لعبي أو شعري. في استخداماته الأدبية أسس الجرد بعض النماذج أو الأنواع الأدبية مثل فن الشعارات أو التقريظ، وهو أيضاً حاضر في الأنواع المعروفة مثل الرواية والشعر. باعتباره وسيلة بيانية، تتعدد استخداماته ذلك لأنها هي استخدامات التعداد.

تستخدم كبريات النصوص المؤسسة للثقافة الغربية مصادر الجرد بوفرة. يقدم لنا الكتاب المقدس العديد من الأمثلة، من التعداد السلالي لذرية آدم وحواء وصولاً إلى كشف وعيد رؤيا القديس يوحنا. كما عمل على نشر وسيلتين هامتين سوف تلازمان الكتاب زمناً طويلاً: المديح الذي يصف شتى أشكال القوة الإلهية، والتعداد التنبئي الذي ينماز بتكرار غزير لبعض الألفاظ (و. . . و. . .). عند هومير كما في أناشيد البطولة فيما بعد، نشرت الملاحم أيضاً بياناً يقوم على التضخيم، حيث ترمز كمية (الموتى، الضحايا، الغنى. . .) إلى نوعية (الأبطال، الأمم. . .). في العصر الوسيط، واعتباراً من القرن الرابع عشر بشكل خاص، غالباً ما شكل، شعار الجسد الأنثوي، أوصاف المدينة (ايستاش ديشون *«باريس اشتقاقياً»*)، الوصية المصورة لڤييون، الموشحات والقصائد الثابتة الشكل «لكبار البيانيين» أنواعاً أدبية تقوم على الجرد.

شكل الفهرس علامة مميزة للبحث الأنسي لعصر النهضة. كان في آن واحد طريقة لتنظيم المعرفة (في المكتبات، ومحافل الفضول أو في الشعر العلمي) كما كان التجلي الأدبي لأهلية الأديب في عالم المعرفة. وبهذا المعنى نجده ماثلاً في عدد من الموضوعات المفضلة لدى رابليه الذي عرض لنا عن طريق المحاكاة الساخرة فهرس

مكتبة سانت فيكتور أو أمجاد غارغنتيا الهائلة. غدت هذه التعدادات بدورها موضوعاً أدبياً لطالما تمت استعادته في تقليد المحاكاة الساخرة (ستيرن) حيث تعرض لنا الصورة المعكوسة للتنقيب كما في الهزلي والباروكي. هناك كاتالوجات مزورة تعتبر من بين أنواع الغش الأدبي المعروفة. (ر. شالون، *«فهرس المجموعات من الكتب على قلة عددها غنية جداً ترجع إلى مكتبة المرحوم السيد الكونت ج.ن.أ دي فورتاس»*، 1840) والبحث المضطرب لـ*«بوڤار وبيكيشيه»* (1881) الذي يرفع إلى مستوى الشعرية اللائحة التي تندرج فيه دون أي مظهر من مظاهر السخرية، والعديد من الكتابات التي هدفت إلى تعميم علم ذلك الزمان، كتابات س. فلاماريون، أو ج. ڤيرن على سبيل المثال.

في نهاية القرن التاسع عشر أعطت الترجمات التي قام بها الشاعر الأميركي و. ويتمان للفهارس غير المؤتلفة للعالم الحديث، أعطت دفعاً جديداً للجرد الغنائي. توجه المدح عنده نحو الطبيعة الحلولية وبهذا تميز شعر فيرهيرين أو جيل رومين. من العالم الحديث إلى الآلة حث المستقبليون الخطى لتعداد مآثر الحداثة. الكاتالوجات «على طريقة بيرفير» متوفرة بكثرة في الشعر الحديث. النثر هو الآخر استخدمها بكثرة وبشكل خاص مع الأدباء المهتمين بالتجارب والتجديدات الأدبية (ج. بيريك، *«أتذكر»* 1978).

أرسى عدد من كبار اللغويين الألمان من مثل كيرتيس أو سبيتزر قواعد شعرية تاريخية للجرد. منظوراً إليه باعتباره خطاباً ميز الفهرس بعض المراحل والتقاليد الأدبية. ومهما يكن من أمر وباستثناء البيان الذي يدرس الأساليب مثل التكرار أو التعداد الفوضوي والمكرور، فإن البحث الأدبي لم يحفل كثيراً على بنى «مستعرضة» كما هو الحال مع الكاتالوج والفهرس أو التعداد. المؤرخون من جهتهم أولوا اهتمامهم أكثر فأكثر لمفاهيم المجموعات والمكتبات وللبيانات العلمية والثقافية. تثبت الجردات الأدبية الوقائع التي تتناول التصورات التي يكونها الأفراد عن العالم كما تاريخ أشكال التعبير.

Brochu A., *Roman et énumération, de Flaubert à Perec*, Université de Montréal, Dépt. d'ét. françaises, 1996. -Frédéric M., *La répétition: étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemayer, 1985. -Hallyn F., *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975. -Olivero I., *L'invention de la Collection*, Paris, IMEC, 1999. -Spitzer L., *La enumeración caótica*, Buenos Aires, Coni, 1945.

پول آرون

راجع: المكتبة؛ الخلق الأدبي؛ الأبيديكتيكي (البرهاني)؛ المحاكاة الساخرة؛ المجموعة (المصنف، الديوان)؛ فن الخطابة وعلم البيان.

الجردة PANÉGYRIQUEÉ

راجع: الابيديكتيكي؛ الجَرْد

الجريدة JOURNAL

راجع: الصحافة

الجزائر ALGÉRIE

راجع: المغرب.

جزيرة الريينيون RÉUNION (Île de la)

راجع: مدغشقريات

الجسد CORPS

يستخدم الفن الأدبي الجسد وليس العقل وحسب: الإلقاء والتمثيل بالنسبة للممثل، اللهجة والحركة بالنسبة للخطيب، كما أن الرسم المادي لما هو مكتوب يفرض سيطرة على الصوت والحركة. لهذا السبب لا يمكن لتاريخ الأدب القفز فوق المكونات الطبيعية التي أنتجته وعملت على نشره. بمعنى آخر، يشكل الجسم موضوعاً رئيساً في عملية الخلق الأدبي.

لأن صوت الأدب دوى بادىء ذي بدء، منذ العصور القديمة وحتى العصر الحديث، في الساحات العامة، فإنه اقترن بالحركات والإرشادات (الفعل الخطابي، تمثيل الممثل، إلقاء المنشد). يراقب الخطيب غزارة صوته وارتفاعه، يتدرب على الحركات التي تعزز المضمون والتأثير. الواعظ يعرف هو أيضاً الترميز ويظهر المشاهد المقدسة. المرافع يزن «تأثير يديه». وهكذا يقترن الكلام بصوت مرتفع بالحركة كما هو الحال مع الإيماءات. عضلات الفك، حركات العينين والوجه، تقلصات الأعصاب وتحريك الأطراف، تشكل جميعها صوراً جلية تشهد عليها شيفرات الفنون البلاستيكية (باكسندال) التي يمكن تعلمها وإعادة إنتاجها. بعض الأنواع الأدبية من مثل الحكاية، القول المأثور، المثل الخرافة، المسرح وكل

الأشكال المرتبطة بالموسيقى تتطلب الحضور المادي لمترجم تغني ملامحه الملفوظ الشفهي.

في المقابل، فإن فن الكتابة يفرض التزاماته الخاصة. تقدم لنا الصور كتّاباً يختارون وضعية معينة خاصة بهم أثناء عملهم ضرورية بالنسبة لإلهامهم: يقرن روسو بين السِّير والتأليف الأدبي كما هي الحال مع ڤيرهيرين فيما بعد، پروست في فراشه كما هو الحال مع آنّا دي نواي، هيغو وجِيد أمام مكتبيهما شأن الحرفي إزاء منضدة عمله... من هنا، المرض (التواء في العمود الفقري أو ضمور عضلي) أو، بشكل أوسع، أوجاع بسيطة (قفص الأديب) تشنجات عضلية وإدمانات تعويضية (تدخين، حكاك، قرض الأظافر...) وصف بعضهم أمراضاً خاصة بالمهنة (تيسو، «*عن صحة رجالات الأدب*» (1768). كما أن فكرة أن الفن بحد ذاته مقترن ببعض الحالات المرضية، كالسويداء، التي لها مستلزمات جسدية والتي إذا بلغت مداها تقود إلى الانتحار، هذه الفكرة هي الأكثر رسوخاً.

من جهة ثانية فإن الكتابة التي تسبق الكلام أو تلك التي تليه تحمل سمات الالتزام الجسدي. الإيقاع، التفعيلة، تقطيع الشعر، كل هذا على علاقة بالنَّفَس. وكذلك هو الحال بالنسبة لدوائر الكلام، للتدرج، لترتيب المفردات واختيارها، بل وحتى الترقيم والرصف الطباعي. من يكتب، غالباً ما يومىء بالكلام. الكتابة نفسها وثيقة الصلة بالشفاهية. هي في الغالب نتاج أجساد متمرسة في فن الكلام العام، حتى وإن استخدمت بشكل خاص. كان فولتير يملي عدة رسائل في نفس الوقت وهو يذرع غرفة مكتبه. وفلوبير يصرخ بجمله في «مكتب صراخه»، ويتعرف جِيد على نتاج أصدقائه بقراءته بصوت عال. وماذا نقول عن كتّاب المسرح الذين ترتسم مشاهدهم في حمى الارتجال؟ أحياناً قد تغدو الحركة شاهداً على التأليف: الكتابة الأوتوماتيكية تقوم أساساً على تسارع في وتيرة حركة اليد، تسارع يفترض أن يوقف رقابة الأنا الواعية.

وأخيراً، فإن «الأجساد ـ المكتوبة» كثيرة ومتنوعة عبر التاريخ الأدبي. خطاب الحب بغنائيته وأوصافه يشيد بالجسد المحبوب أو المشتهى: أنواع بكاملها مثل «المقطوعة الوصفية» قد تكون وقفاً عليه. الأدب الايروتيكي الموجود منذ العصور القديمة بشكل شبه سري. من خلال نموذجيتها تساهم الأجساد في تحديد النماذج والخصائص الأدبية (من الماتامور إلى الشاب الأول...). وعبر المرض والموت ـ من السويداء إلى السل والسيدا ـ تعتبر الكتابة مكاناً لتمالك الذات أو للتعبير عن

الألم. في بعض المراحل، وخاصة في نهاية القرن التاسع عشر صارت الأزمة فكرة مركزية في الخطاب الأدبي (مالارميه *«أزمة البيت الشعري»* 1886 ـ 1896). حملت الباتولوجيا والعلاج النفسي وترجماتها الجسدية الراية لتشكل واحداً من كبار الموضوعات الأدبية في القرن العشرين (أ. أرتو أو أ. بييون. *«ثاقب الأذن في ليكسمبورغ»* (1928).

وهكذا، فإن إشكالية الجسد الأدبي تلامس كل استخدامات العبارة المكتوبة. وبالتالي، فإن الجسد الأدبي لا يمكن أن يختصر بموضوع أو معنى: إنه يساهم بحميمية في تاريخية الأدب بالذات.

Baxandall M., *L'œil du Quattrocento: l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance [1972]* trad. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985. - Deneys-Tunney, *Écritures du corps, de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992. - *Le corps à la Renaissance*. J. Céard, M.-M. Fontaine, J. C. Margolin (éd.), Paris, Aux amateurs de livre, 1990. - Coll.: *Le corps au XVII s.*, R. W. Tobin (éd.), Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris,-Seattle-Tübingen, 1995.

بول آرون

راجع: الفصاحة والخطابة؛ الإلهام؛ الطب؛ السويداء؛ الشفاهية، فن الخطابة وعلم البيان؛ المسرح.

الجغرافيا الأدبية GÉOGRAPHIE LITTÉRAIRE

تهدف الجغرافيا الأدبية إلى دراسة الأحداث الأدبية إنطلاقاً من توزعها المكاني وأمكنتها وتبيان علاقات التأثر وفق ظهورها في هذا الإطار الجغرافي أو ذاك. وهكذا ففي داخل الساحة الفرانكوفونية نلاحظ كيانات أدبية متمايزة بحسب الهوية الجيو ـ ثقافية والسياسية لمنطقة الكيان: مما يقود إلى تحليل الوضعية الأدبية الخاصة بالآداب واللغة الفرنسية في كيبك وبلجيكا، وسويسرا، والمغرب وأفريقيا، الخ.. مع التسليم بأن كلاً من هذه الآداب لا يمتلك حياته المستقلة وحسب وإنما أيضاً ميزة وطنية أو مناطقية خاصة به.

نجد أسس الرؤية الجغرافية للحدث الأدبي راسية في التعارض شمال/ جنوب وتنوعاته اللغوية (لغة «الأوي» راجع لغة «دوك»)، في نظرية المناخات التي تناولها مونتيسكيو في *«روح الشرائع»* (1748) عندما تساءل هل أن «إختلاف المناخات حيث يولد البشر يساهم في اختلاف عقلياتهم». وعلى شاكلة هذا النمط من التفكير، أخذت مدام دي شتايل بالحسبان في كتابها *«عن الأدب في علاقاته مع المؤسسات الإجتماعية»* (1800) تباين الآداب والأذواق بسبب التأثير الذي تمارسه مختلف

الظروف المناخية على النتاج. المناخ الضبابي والحزين الذي يشكل خيال أدباء الشمال يولد شعراً سويدائياً خالياً من العواطف العنيفة التي تثيرها شمس الجنوب المتوهجة في نتاج شعراء «الجنوب»: أوسيان الشمالي مقابل هو ميروس الجنوبي. أبعد من ذلك، فتح مونتيسكيو بتحليله للظواهر الطبيعية والنفسية الفيزيولوجية للفكر أبعاداً جديدة لعلم الإجتماع كما للنقد الأدبي.

بدورها الفلسفة الوضعية، بإعادة طرح المسألة، أوحت أن التاريخ والنقد الأدبي يبحثان في موجبات المؤلفات عبر وصف موضوعي للظروف الفيزيو ـ بسيكولوجيك (الطبيعية ـ النفسية) والإجتماعية المواكبة للنتاج. قامت أبحاث تين على هذه الروحية وتفسيره الأثني ـ الثقافي لولادة الأثر تميل إلى ربط «الملكة الخالقة» لدى الكاتب بعوامل مثل «العرق، الزمن، البيئة». يحيلنا هذا العنصر الثالث إلى الطبيعة والمناخ اللذين يحيطان برجالات الأدب بما في ذلك «الظروف الطبيعية أو الاجتماعية التي تخلخل أو تكمل الموهبة الطبيعية» (مقدمة إلى *«تاريخ الأدب الإنكليزي»* 1863). مفهوم «العرق» عنده جغرافي في قسم منه، لأنه يتناول الطبائع القومية (فرنسية إنكليزية، ألمانية..).

في القرن العشرين، ألبير تيبوديه المبرز بالتاريخ والجغرافيا، والناقد المشهور في (NRF)، رد إلى التاريخ الأدبي معنى الخلق والعفوية المستوحَى من بيرغسون ليقيم «جغرافيا أدبية» تصنف وتحدد التيارات وفق المناطق والمقاطعات، ذلك لأن «الجغرافيا نفسها تتناول فيزيولوجيا الإنسان في المجتمع وعلاقاته مع الأرض» (*«فيزيولوجيا النقد»* 1930). أعادت سوسيولوجيا الأدب النظر في هذه المسائل من زاوية مختلفة. وضعت الدراسات التي قام بها كريستوف شارل المجاري الأدبية لأدباء «نهاية القرن» مقابل أصولهم الجغرافية والإجتماعية. وهكذا فإن المؤرخ يقيم مورفولوجيا جغراجتماعية ـ للحقل الأدبي الباريسي بإظهاره التعارضات القائمة بين الأقطاب المختلفة للنتاج الأدبي (طليعية رمزية ومنحطة، طبيعية، روائيون نفسيون) وفق انزراع ممثلين في الجغرافيا المدنية (*«باريس نهاية القرن»*، ليه سيسي 1998). المظهر الخارجي للكتاب النفسيين (ب. بورجيه، م. باريس أ. فرانس) على سبيل المثال تميز بالإقامة في ناحية مميزة (7e, 17e arr. Neuilly)، فيما أقام الطبيعيون الأقل منزلة إقتصادية وإجتماعية في المناطق الوسط من العاصمة (9e, 4e, 6e arr) وفق تعارض جغرافي، يضاعف من التعارض الأدبي والإجتماعي للجماعتين.

ركزت أبحاث ف. موريتي من جهتها على الفضاء في الأدب مما ركزت على الأدب في الفضاء. سمح له استخدام منظم للخرائط بوضع فرضية قوامها أن «أنواعاً أدبية مختلفة تقطن في فضاءات مختلفة» وأن يركز بشكل خاص على الروابط القائمة بين الشكل الروائي والتخطيطات الجغرافية التي ظهرت في القرن العشرين.

في فرنسا يبدو النجاح الأدبي على ارتباط وثيق بمسيرة وإنجاز تحقق في باريس منذ التدابير التي اتخذت لتحقيق المركزية من قبل الملكية المطلقة وعززتها «الثورة» مما قوى التعارض بين العاصمة والريف. أعطت مركزية المؤسسات الثقافية الأساسية (الأكاديميات، دور النشر، المجلات الأدبية، الجامعات، الخ) الثنائية مركز/محيط سلطة تمييزية قوية. فرضت الهيمنة الثقافية للعاصمة نفسها كمركز احتكار رغم المحاولات الأستغلالية للحركات الأدبية المناطقية (كما يثبت ذلك محاولة «فيليبريج» كتابة أدب بلغة المنطقة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في «الميسترال»). وفي نفس الوقت، أعطى هذا الشرخ المتزايد دفعاً جديداً لعرض الريفي والمدني والهويات المناطقية بطريقة أقرب إلى التوهم. وهكذا اكتسبت المناطق هيئة أدبية خاصة أخذت تبدو أكثر فأكثر للجمهور ممثلة بأدبائها: غالباً ما يقترن بيري بجورج صاند، واقعية النورماندي نجدها عند فلوبير وموباسان، كما يمكن الحديث عن «ريف» دوديه أو جيونو. لباريس أيضاً أدباؤها الذين جعلوا العاصمة مجموعة منازل محلية. فيما هو أبعد كانت ردة فعل الفضاء الفرانكوفوني إزاء هيمنة باريس على شيء من الإختلاف، مع إرادة في الخلاص منها (كيبك وسويسرا الروماندية مثلاً).

لا ينبغي أن تقودنا جاذبية التمركز الأدبي الفرنسي هذه (كازانوفا) إلى إهمال قضية التفتح الحالي لآداب فرانكوفونية في مساحات جغرافية أخرى (آسيا، أفريقيا على وجه الخصوص) وخاصة استقبالها خارج المساحة الفرانكوفونية (الولايات المتحدة بشكل خاص).

Casanova P., *La République mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999.- Crépon M., *Les géogra phiesmondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999. - Moretti F., *Atlas du roman européen, 1800-1900*. trad. de l'italien par J. Nicolas, Paris, Le Seuil [1997], 2000.- Thiesse A.-M., *Ils apprenaient la France: l'exaltation des régions dans le discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1997.- Coll.: *La géocritique: mode d'emploi* (collectifi), Limoges PUL, 2000.

كونستانز باتج

راجع: المركز والمحيط؛ الفضاء؛ الفرنكوفونية؛ الإقليمية؛ سوسيولوجيا الأدب.

الجمهور PUBLIC

تعني كلمة «الجماهير» مجمل الأفراد الذي يتأثرون بنتاج معين، عبر الكتابة أو المشافهة. ولكن الكلمة في الأصل، استخدمت للدلالة على الساحة العامة (من اللاتينية res publica). انطلاقاً من نهاية القرن السادس عشر، وفي النصف الأول من القرن السابع عشر، كانت تحيل إلى «مجموعة هواة الآداب»، وبشكل خاص، مجمل أولئك الذين يجتمعون لمشاهدة عرض مسرحي، أو مسرحية، ثم اتسع المعنى ليشمل أولئك المتلقين المفترضين للنتاجات الثقافية.

يرتبط تاريخ الجمهور بأنماط طباعة وتوزيع المؤلفات، وبالأهليات الثقافية لمختلف طبقات السكان. هناك ثلاث مراحل أساسية، يمكن تمييزها في مسألة تطور الجمهور: مرحلة أولى، تمتد من العصور القديمة حتى ظهور المطبعة، وهي تتميز بوجود أقلية مثقفة، وجمهور أعرض، تمر علاقته بالمؤلفات بشكل أساسي، عبر التواصل الشفاهي، مرحلة ثانية تمتد من نهاية القرن السادس عشر، وحتى نهاية القرن الثامن عشر، وقد شهدت زيادة في عدد الأشخاص المؤهلين لتشكيل جمهور أدبي، بحكم التوزيع المتزايد للمطبوع، ومرحلة ثالثة، تمتد من القرن التاسع عشر، وحتى يومنا هذا، حيث زادت عمليات محو الأمية من ضخامة الجمهور القادر على القراءة، وفي نفس الوقت أدت إلى تمايزات اجتماعية ـ ثقافية جديدة، بين مكوناته.

كان الجمهور، منذ أوائل مجمل النظريات الأدبية، في صميم التفكير المتعلق بالخطابة والشعرية، اللذين يحددان، قبل كل شيء باعتبارهما فني التأثير على جمهور معين. أرسطو، وتبعه في ذلك، علماء البيان الرومان، جعلوا نجاح الخطاب، أو المسرح، متوقفاً على صداه على المشاهدين أو السامعين. بالنسبة للمآسي اليونانية في القرن الخامس، هؤلاء هم المواطنون (وبالتالي ليسوا النساء، ولا أولئك الذين لا يملكون أملاكاً كافية تعطيهم الحق بالانتخاب). المأدبة، ممارسة، نصف شعائرية، نصف ـ ثقافية، كانت محصورة بجمهور محدود جداً. وبخلاف هذا، فإن الأناشيد الشعرية الطقوسية وبخاصة تمارين الـ «*declamatio*» في العالم الروماني (تمرين يسبق إلقاء الخطاب الفعلي) التي يقوم بها الخطباء الأكثر شهرة، كانت تستقطب جمهوراً غفيراً، يختلط فيه الجمهور المثقف وجماهير الشعب. في روما، كانت القراءة عمل أقلية متعلمة، وحتى بين الذين يتقنونها، يندر القراء الفرديون: غالباً ما كان جمهور كتاب معين مؤلفاً من جماعة صغيرة، تلتقي في منزل، أو في مكان عام، وأحياناً

حول الكاتب لحضور «*recitatio*»، أو سماع قراءة جهرية لنص مختار. في العصر الوسيط، زادت حدة الشرخ بين ثقافة لاتينية مكتوبة محصورة بجمهور مثقف من الكهنة، وثقافة تغلب عليها الشفاهية، تشتمل على الكلام المرتجل الصادر عن الجماعات الشعبية من مثل الألعاب الزهرية، احتفالات أو مسرحيات دينية، حتى وإن أخذ يرتسم، بدءاً من القرن الثالث عشر، جمهور وسطي في بلاط الأمراء من رعاة الآداب للنتاج المكتوب باللغة المحلية.

في القرون اللاحقة، أدى اختراع المطبعة، إضافة إلى عوامل ثقافية أخرى من مثل «الإصلاح» و«مناهضة الإصلاح» الكاثوليكية إلى وضع المطبوع بمختلف أشكاله (من الكتاب إلى الورقة المنفصلة) بمتناول جمهور لا يمكن اختصاره بالقراء بالمعنى الدقيق للكلمة. والواقع، أنه إذا كان التمييز بين جمهور مثقف من جهة، وجمهور شعبي من جهة ثانية لا يزال صالحاً، إلا أن اطلاع واتصال الجمهورين بالمعطيات الثقافية نما وازداد: في الريف، الجوالة، والمنشورات الزهيدة الثمن التي كانت تروجها («المكتبة الزرقاء») أسست لقراءات جماعية، أدت المناسبات العديدة للقراءة والاستماع إلى خلق جمهور يتجاوز نطاق تعليم الأميين (شارتييه). أدت نهاية سيطرة المثقفين على الثقافة المكتوبة إلى تجزئة الجمهور إلى مجموعات ذات مشارب وأذواق مختلفة، واستخدامات متمايزة للمعطيات الثقافية. كما التربية، كذلك الصحافة، تناوب الأدباء، المؤلفات نفسها، كما مختلف النشاطات الاجتماعية الأدبية للعصر (صالونات، أكاديميات، غرف القراءة...)، أمور ساهمت كلها في تكوين الجمهور وتنويعه. يمكن التمييز بين ثلاث طبقات: على طرفي نقيض، هناك جمهور شعبي يستهلك الكتب الزرقاء، وجمهور ضيق من المثقفين، يتردد إلى حلقات مثقفة، عالمة، وأكاديمية، وبينهما هناك «جمهور واسع» من صغار النبلاء، والبرجوازيين، بمن فيهم النساء والشبان. وهكذا ظهر جمهور مدني اجتماعي، لا يزال تقدير المؤلفات فيه عملاً جماعياً، ذلك لأن القراءة فيه غالباً ما تكون شفاهية، ولأن المؤلفات تخضع للنقد والتقويم والمناقشات، والتفكير الجماعي، مما يساهم في بنية رأي أدبي ناقد (ميرلين). شهد النصف الثاني للقرن الثامن عشر، وانطلاقاً من هذا الجمهور المدني الوسط، شهد نمو وعي أدبي عام مال نحو التسيس، وأدى إلى هيمنته، قراءة صحافة في ذروة انطلاقها، إضافة إلى الأماكن الاجتماعية، كالمقاهي، ونوادي القراءة في العالم الأنغلو ـ ساكسوني، والأكاديميات والصالونات في فرنسا، كما العروضات المسرحية، الساحة الوطنية الجديدة. (راڤيل).

تم اجتياز مرحلة جديدة في القرن التاسع عشر، وذلك بفعل اتساع عدد القراء المحتملين (انتشار التعليم الابتدائي، وزيادة وقت الفراغ) من جهة، ونمو النمط الرأسمالي في إنتاج وتوزيع المنتجات الثقافية من جهة ثانية، مما وضع حداً للبنى التقليدية في عملية انتقال المؤلفات (هزلت منظومة الحرفيين، وتلاشي دور الباعة المتجولين تدريجياً في النصف الثاني من القرن). أدى تضافر هذين العاملين إلى «قيام ثقافة أدبية جماهيرية» (ليونز) حملتها الروايات المتسلسلة، والأشكال النمطية الأخرى، الموجهة إلى جمهور يزداد اتساعاً مع الأيام. أدى تضييق رقعة التفاوت بين الطبقات (قراء مبتدئين/ أميين، قراء/ غير قراء، إلخ) أدى إلى ظهور أنماط جديدة في موضوع تصنيف الجمهور، وطرق استحسان النتاج الأدبي: أفضى إلى بنية ثنائية للأصول الرمزية التي لا تزال تتحسب حتى اليوم لجمهور عريض، يتماهى مع سوق استهلاكية، وحلقة محصورة تتألف من جمهور الأقران، والنقاد المحترفين، ومبتدئين.

ازداد تقسيم الجمهور الأدبي إلى عريض وضيق، ازداد تعقيداً في القرن العشرين، إثر تكاثر وسائل الأعلام (سينما، أسطوانات، راديو، تلفزيون، انترنت. . .). عرض التطور التقني السريع، وتدويل سوق هذه الوسائل الإعلامية الجديدة، عرض الأدب لإبطال قدسيته، وذوبان جمهوره ضمن فئة عامة من مستهلكي الثقافة، أو بتعبير أفضل «قراء» الذين يبدو أن الأبحاث الاجتماعية المعاصرة لا تعترف بسواهم.

إذا كان التفكير بالعلاقة بين المؤلفات وقرائها وافراً في النظرية الأدبية (جمالية التلقي، نظريات القراءة. . .) فإنه غالباً ما يكتفي باعتبار الجمهور معطى مجرداً، يتماهى مع المرسل إليه المثالي الذي يصنعه النتاج. شهدت خمسينيات القرن الماضي أولى المحاولات الرامية إلى تحديد سوسيولوجي للجمهور الثقافي (ر. أسكاربيت، *«سوسيولوجيا الأدب»* 1958)، ولكن الفئات الاجتماعية العاملة (الاستخدام، مستوى الدخل. . .) لم تأخذ بعين الاعتبار بشكل كامل عوامل الجنس، والجيل، والانتماء الفئوي، الديني أو الجغرافي، التقاليد العائلية إلخ. على العكس، يميل التاريخ الثقافي أن يفضل اليوم، على المعطيات الكمية، وعلى الانقسامات التقليدية، (كمثل الانقسام ما بين قارىء وغير قارىء، عالم وشعبي)، أن يأخذ بعين الاعتبار أعرافاً مخصوصة، تستحسن فيها «جماعة من القراء» (شارتييه)، أو السامعين، أو المشاهدين نتاجاً معيناً.

وهكذا أعيد طرح قضية التراسل بين الهوية الاجتماعية والممارسة الثقافية، إفساحاً في المجال أمام وضعيات أكثر تعقيداً لعلاقة الأثر بجمهوره، علاقة لم تعد علاقة ملاءمة وتنشئة متبادلتين، وإنما أيضاً علاقة تفاوت وتأويلات غير متوقعة، بلاغة الكتابة و«بلاغة القراء»، وكذلك الحال، السامعين والمشاهدين، أمور غالباً ما تهمل في تحليل الجماهير الأدبية. في المقابل، فإن هذه التصورات، تتيح الأخذ بعين الاعتبار نوعية الجمهور عند التفكير بالخلق الأدبي بحد ذاته، وذلك عن طريق مقابلة صور المرسل إليه وتلقياته الفعلية كما يتخيلها الأديب، مع تلك التي يتطلبها النص. بوساطة هذه التحليلات، تعود الحيوية إلى العلاقة بين الجمهور الأدبي «والرأي العام»، بحكم أن الأدب فضاء للتعبير ـ بما في ذلك بأشكاله الخيالية ـ ولتكوين الأذواق، والحساسيات، و الإيديولوجيات: وبالتالي، فإن مسألة العلاقة بين جماهير فعلية حقيقية (تستقبل المؤلفات)، والنشر والفضاء العام، هي المسألة التي تتسلط عليها الأضواء في أيامنا هذه.

Chartier R., *Culture écrite et société, L'ordre des livres,* Paris, Albin Michel, 1996. -Merlin H., *Public et littérature en France au XVII s.*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. -Lyons M., *Le Triomphe du livre, Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX s.*, Paris, Promodis, 1990. -Ravei. S. J., *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Cornell University Press, 1999. -ROBINE N., *Lire des livres en France des années 1930 à 2000*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, 2000.

ماتيلد بومبار

راجع: الانتساب؛ الذوق؛ الإيديولوجية؛ القراءة، القارىء؛ العرف؛ الإشهار؛ التلقي، القيم.

جمهورية الآداب RÉPUBLIQUE DES LETTRES

دلت هذه العبارة على جماعة الأدباء الأنسيين، الذين اتحدوا فيما بينهم، متجاوزين الحدود السياسية، بعاداتهم الفكرية (استخدام اللاتينية، ممارسة الحوار والمراسلة)، بأسلوب حياتهم، وبقيمهم الأخلاقية (الخير العام: *res publica*) مثال أعلى للمساواة والتسامح. استخدمت العبارة بعد ذلك، ومنذ نهاية القرن الثامن عشر للتركيز ـ أمنية ـ على وجوب قيام وحدة بين الأدباء، لا تزال متداولة حتى اليوم، بمعنى أكثر اتساعاً، لتدل عن طريق المماثلة ـ على مجمل المثقفين المشتغلين بالأدب.

بصيغتها الأولى (*La Respublica literaria*/ *جمهورية الأدب*) هي من اختراع «النهضة» الإيطالية، غير معروفة في «العصور القديمة» و«العصر الوسيط»، ظهرت

العبارة لأول مرة سنة 1417، في رسالة كتبت باللاتينية، كتبها شاب أنسي من البندقية إلى بوجيو براسيوليني ليهنئه، باسم الجماعة العالمة، على اكتشافه المخطوطة «المؤسسة الخطابية» لكنتيليين. رأى مارك فيمارولي، أن هذه العبارة، سكبت أصلاً على نسق العبارة الأوغسطينية *Respublica christiana, l'otium scribendi* التي شكلت رياضة روحية لكهنة بلا كنيسة.

تشكلت هذه الجمهورية الأولى للآداب إذن من علماء وباحثين، وبالتالي وبالمعنى القديم للعبارة من «رجالات الأدب». يمتلك أعضاؤها حس الجماعة العالمة التي يشكلون؛ يحافظون عليه بالرحلات، بالزيارات المتبادلة، بالتراسل باللاتينية، اللغة العالمية «للآداب الجيدة». ألفوا منتخبات في مدح وتقريظ أساتذتهم، كما تناولوا سير حياتهم، وذلك من أجل تعزيز الأواصر بينهم. وإذا كان من أوائل تجليات هذه المواطنية الأدبية هم «*scuoles*» في البندقية والأكاديميات، فإن جمهورية الآداب وجدت في المطبعة أداة أساسية، وذلك قبل أن تحمل الراية في القرن التالي الصحافة الإخبارية (بيار بيل *«أخبار جمهورية الآداب»* 1684). غير أن ظهور الآداب القومية قسم هذا العالم الأدبي، وتغيرت طبيعة جمهورية الآداب في القرن الثامن عشر. ساهم تغيران كبيران في فك عراها: تراجع اللاتينية والصعود القوي للغات القومية من جهة، والاستقلالية المضطردة للأدب وانفصاله عن المعارف العلمية التي أخذت بالتخصص.

صمدت يوتوبيا عالمية «المثقفين» وإنما بأسلوب مطلبي أكثر مما هو مكتوب. مما لا شك فيه أن جمهورية الآداب قد شتت مع ظهور تلك الأكاديميات في المناطق، والتي رأى فيها دانيال روش «جمهوريات للآداب». ومع ذلك فإنها لم تكن تتألف من باحثين وحسب، وإنما أيضاً من هواة وأدباء محترفين أكثر حركة. وفي مرحلة ما قبل الثورة الفرنسية، كانت جمهورية الآداب تمتلك وعياً متعارضاً مع القوة السياسية التي تشكلها «هيئة رجالات الآداب» سيباستيان ميرسييه، إذا أخذ بالحسبان تأثيرها على «الرأي العام».

في موازاة ذلك، ضعفت العبارة، إلى حد صارت تدل تلميحاً على مجمل العالم الأدبي باعتباره كينونة مستقلة ـ وقد تتضمن ملاحظات ساخرة ـ كما هو الحال مع *«بحث في نقد الحالة الراهنة لجمهورية الآداب»* لمؤلفه ليه فران دي بومبينيان (1743) أو في *«تأملات في الحالة الراهنة لجمهورية الآداب»* لدالامبير (1760).

تنوعت المعاني التي يشير إليها هذا المفهوم في القرن التالي. استخدم ڤيغني هذه اللفظة للتعبير عن مثله الأعلى في وحدة سلطوية لرجالات الأدب، والتي كان

يرى فيهم «أرستقراطية فكرية». تطور آخر للمفهوم الأصلي، أكثر انسجاماً مع تحولات الحقل الأدبي: ما أسماه كاتيل منديس *«جمهورية الآداب»* مجلة أدبية تتباهى بالفن للفن (1875 ـ 1877). المثل الأعلى البارناسي لاستقلالية الأدب، وجد لنفسه شعاراً، بتعبير طالما رمز إلى وحدة مختلف المذاهب الفكرية وكهنتها. ومع ذلك فإن مسألة الوحدة العالمية للكتاب والمثقفين، مسألة لا تزال مطروحة. عام 1999، عنون پ. كازانوفا أحد كتبه *«الجمهورية العالمية للآداب»*، ذكر فيه أن المجال العالمي للأدب، هو بمثابة فضاء، حيث تُلحق عاصمة، هي باريس، (مناطق مرتبطة بها (أدبياً)» وحيث «شرع قانون أدبي عالمي، نمط اعتراف مخصوص لا يتأثر أبداً بما هو مفروض، ولا بالأحكام المسبقة، ولا بالمصالح السياسية».

بالمعنى الدقيق، تعتبر جمهورية الآداب ظاهرة أنسية من حيث الأساس. غير أن الاستخدامات اللاحقة للفظة تشير إلى ثبات في احتياجات وأماني أهل الأدب، فيما يتجاوز تشكل الحقول الأدبية المتميزة. الحلم بوحدة المثقفين بطريقة ديمقراطية. يرجع الكلام عن جمهورية الآداب، في الواقع لبث الحياة في المجاز السياسي، تفترض «الجمهورية» «خيراً عاماً». استمرت اليوتوبيا العالمية «للمثقفين». تماثلت جمهورية الآداب، ولا زالت تتماثل في الاستعادات الحالية للفظة، مع الرغبة باستقلالية المعارف، وأن الآداب تسمح بتمييز «أرستقراطية فكرية».

Bots H., Waquet Fr., *La républiqe des lettres,* Belin-De Boek, 1997. -Casanova P., *La république mondiale des lettres,* Paris, Le Seuil, 1999. -Fumaroli M., «La République des lettres», *Diogène*, juillet-septembre 1988, n°.143, p.131-150. -Roche D., *Les Républicains des lettres,* Paris, Fayard, 1988. -Waquet Fr., «Qu'est-ce que la République des lettres. Essai de sémantique historique», *Bibliothèque de l'école des Charteres,* t. CXLVII (1989), p.473-502.

جوزيه ـ لويس دياز

راجع: الأكاديميات؛ الآداب الجيدة؛ السيرة؛ الندوة الأدبية؛ الحقل الأدبي؛ تاريخ الكتاب؛ الأنسية؛ الفكري؛ الأدب القومي؛ البارناسية.

الجندرة — GENDER

راجع: العلاقات الأجتماعية للجنس.

الجنون — FOLIE

يقدم الجنون في الأدب على أنه صورة للإلهام وعلامة تمزّق مطلق أو مجرد سخرية للتعبير عن أوهام «الإنسان» ومواطن ضعفه، يندرج في سجلات الهزل كما

يندرج في سجلات المأساة. فضلاً عن ذلك، فإن عدم امتثالية بعض الكتّاب، ورغبتهم في الهامشية، غالباً ما لامست أجواء شخصية تعتبر مجنونة. هذا ليس دون أن تبرز بالمناسبة ذاتها نموذجاً تخشى بوادره.

يرى أفلاطون *(ايون)* أن الشعر هذيان توحي به الآلهة. لعبت فكرة اعتبار الشعر بمثابة «شطح» دوراً مستمراً في تمثل الشاعر في الغرب ـ بحيث تلاقت مع صورة النبي. وهكذا تم النظر إلى الشاعر باعتباره مالك الحقيقة وخارج قواعد العقل. ولكن بعيداً عن صورة الجنون هذه باعتباره صورة للإلهام، هناك صورة الجنون العقاب (وهكذا فإن أبطالاً مأساويين من مثل اورست، تاهوا في الشطح والهذيان نتيجة أخطائهم، وهناك أيضاً شخصيات كوميدية أقصاهم جنونهم عن المجتمعية النخبوية) وصورة الجنون الغريب الشاذ.

والواقع أنه في العصر الوسيط جعلت الهرجات والمهابل صور اللعوب المزاح والساذج الناطقين بحقيقة العالم بطريقة يعجز عنها العقل، جعلت هذه الصور مألوفة. عاد الأدب العالم إلى هذه القضية في عصر النهضة. كتب ايراسم *«ثناء على الجنون»* (1515) حيث بدا الجنون أكثر تعقلاً وحصافة من المجتمع الذي يتناوله (وخاصة الكهنوت) استخدمه رابليه لإبراز الوجه الآخر للأشياء (أشار بانتاغرييل على بانيرج العمل على طلب نصيحة مجنون قبل الإقدام على الزواج). صورة «مجنون» الملك هي نموذجية في تصوير من ينطق بالحقائق.

الالتباس بعد ذلك بين الأدب والجنون شديد الوضوح: من جهة استمرت فكرة الشاعر «الشاطح» مسيطرة، وإن كانت الفنون الشعرية نصحت بمراعاة أصول عقلانية لا بد منها، ومن جهة ثانية صار *«دون كيشوت»* سرفانتس مجنوناً بسبب مطالعاته، وقدم شكسبير رؤية مأساوية لعقاب الجنون من خلال شخصيات مثل لايدي مكبث، أُوفيلي، لير. وبشكل أوسع نعتبر بمثابة «مجنون» الفرد الشاذ، الخارج على المألوف، القادر على تبيان تفاهة عيوب معاصريه والذي يشكل *«حفيد رامو»* (1762) مثله الأبرز.

عدد من الكتاب الرومانطيقيين الذين رفضوا خضوع فكرهم للعقل الوضعي انفتحوا على عالم من المراسلات، قام الحلم والشطح فيه بالإجهاز على حدود الواقع. من هنا ظهور صورة الشاعر «المجنون» في أقصى مداها مثل *«لينز»* لبوخنير أو مثل هولدرلين أو نيرڤال. من «پو» إلى «لوڤيكرافت» جعلت رقعة واسعة من الأدب الخيالي الجنون منفذاً وحيداً إزاء عالم على شفا الانهيار. إنه أحياناً متخيل تتصاحب

فيه علامات الرؤيا مع نبوءات الأنبياء المهلوسين، من ماتيو غريغوري لويس إلى فلانيري أوكونور.

في القرن العشرين تزايد بشكل مستمر النقد الموجه إلى الخلط بين الجنون والمرض العقلي ودعت السريالية إلى التعبير عن اللاوعي من دون أية رقابة للعقل. والكشف عن فئة «مجانين الأدب» (أندريه بلافييه: *«مجانين الأدب»* باريس إلى محبي الكتاب 1982) سمح بإعادة اكتشاف أدباء عبروا عن أنفسهم بطريقة خيالية متحررة من ضوابط العقل والمنطق.

يميز ميشال فوكو في كتابه *«تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي»* «الجنون بمماثلة روائية» (رواية دون كيشوت)، «جنون الزهو». (ألسيست مثلاً) «جنون العقاب العادل (اورست) و«الشغف الفاقد الرجاء»: يسمح هذا التصنيف الإحاطة بالعديد من النصوص الأدبية. هناك في المقابل الصعوبة الناجمة عن واقع أننا في كلامنا عن الجنون، وهنا المفارقة، نستخدم لغة تستبعده: «في محاولتنا «قول الجنون بالذات» لا يمكننا إلا الكلام «عنه»، في «نطقنا الجنون» نتحول بالضرورة إلى الكلام «عليه»» (فيلمان 1978، ص. 13). وبالفعل فإن فوكو والعديدين ممن جاؤوا بعده كتبوا بأن الجنون يميز لغة مكبوتة وبالتالي انعدام النتاج. أن نقول الجنون في الأشكال الواقعية، فهذا يعني النظر إليه من الخارج (كما فعل زولا في وصفه للهذيان الرعاشي في *«الخمارة المريبة»*)، التعبير عن الجنون بوساطة اللغة يعني الإيحاء بالفوضى العارمة بالفعل بالذات. يفعل راسين هذا مع أورست بالصور والمجانسة الصوتية: «لمن هذه الأفاعي التي تفح فوق رؤوسكم؟ pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?». موباسان يقدم له صورة مختلفة مبنية على ما هو خيالي (*«الهورلا»*، 1887). يستهل وليام فوكنير *«الصخب والرعب»* بمناجاة طويلة يقوم بها «بنجي» الذي يستخدم اللغة، ولكنها لغة تتبع قواعدها الخاصة وعلى القارىء أن يفك شيفراتها. عديدة هي النصوص في القرن العشرين التي حاولت أن تأخذ بعين الاعتبار وبوساطة جهد تلفظي معقد «لغة» أو «لغات» الجنون.

Felman S., *La folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978. - Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961. - Gillibert J.., *Folie et création*, Paris, Champ Vallon, 1990. - Ponnau G., *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Cnrs, 1987. - RIGOLI J., *Lire le délire*, Paris, Fayard, 2001.

جان ـ فرنسوا شاسي

راجع: الخلق الأدبي؛ الأهواء؛ التحليل النفسي؛ الأهجية.

الجنسينية JANSÉNISME

حركة دينية ترجع إلى مذهب العفو كما هو عند سانت أوغسطين والمستمد من كتابات جونسينيوس مطران إيبر (1585 ـ 1638). لقيت معارضة داخل الكنيسة، دخلت أيضاً في فرنسا في دوامة صراع سياسي ضاعفت من الصراع اللاهوتي، وخلقت جماعة جنسينية ووجهت بعنف من قبل السلطة. كانت نواتها المركزية جماعة من اللاهوتيين والأدباء.

يعتبر جونسينيوس الذي نشر كتابه (أوغسطينوس) سنة 1640 (بعد وفاته) واحداً من ممثلي التيار الأوغسطيني الذي يرى أن النفس البشرية على درجة من السقوط بحيث لا تستطيع الخلاص إلا بنعمة العفو. وهي بهذا تتعارض مع مفاهيم لاهوتية أكثر تفاؤلاً (من بينها «المولينيين» الذين يمثلهم «اليسوعيون»)، والذين يؤمنون بحرية الاختيار وبتعاون فعلي بين الإنسان والعفو الإلهي. الجنسينية حركة من حركات «معارضة الإصلاح»، مناوئة للملاحدة والبروتستانت (نيكول، *«خلود الإيمان»* 1669). لم يكن هذا الاتجاه أقلوياً دفعة واحدة: خلال المعارك، نصف المطارنة كان مناصراً لهذه الطروحات بمن فيهم «نواي» مطران باريس، بل وحتى بوسييه (نشرت مؤلفاته إثر وفاته ضمن رؤية جنسينية). كانت الأزمة أول الأمر داخلية تدور بين نظم دينية (كان رئيس دير سان ـ سيران ملهم راهبات دير بور ـ رويال)، ثم أخذت بغزو الأوساط الرفيعة من العلمانيين والنبلاء والبرلمانيين. ثم اتخذت طابعاً سياسياً، مما يفسر لنا الكلام عن «حزب» جنسيني: يعادي سياسية ريشيليو الخارجية ـ الذي تحالف مع أمراء بروتستانتيين في حرب «الثلاثين سنة» ـ ثم سياسة مازارن، بل ومعارض مثل الكاردينال دي ريتز. لجأت مجموعة صغيرة جداً من العلماء والمثقفين عرفوا باسم «المتوحدين» إلى دير بور ـ رويال دي شان. فتحوا مدرسة، وانصرفوا إلى الكتابات الدينية (ترجمة الكتاب المقدس إلى الفرنسية من قبل ساسي، ترجمة عرفت نجاحاً كبيراً) مناظرات كلامية ولغوية أيضاً (*«قواعد»* لانسيلو وأرنولد 1660) أو أخلاقية (نيكول). بعد إدانة الجنسينيين في روما، انقسمت الكنيسة كما المجتمع الفرنسي طوال خمسين سنة. انقسما بسبب إدانة أرنولد في السوربون سنة 1658 (من أجل الدفاع عنه كتب باسكال «الاسقفيات») الإرغام على تعبئة نموذج يدين خمسة مقالات منسوبة إلى جنسينيوس، وتشتيت «المتوحدين» في بور ـ رويال سنة 1679،

وتشتيت راهبات الدير (1664 وسنة 1711 وهدم الدير)، و«لابيل اينييجينيتوس La Bulle Unigenitus سنة 1715». عرفت الجنسينية يومذاك مرحلة أكثر شعبية وزهداً في القرن الثامن (المختلجون في مقبرة سان ـ ميدار)، وعادى الجنسينيون التنوير (بوساطة جريدتهم السرية *«نوفيل اكليزسياستيك/ الكهنوت الجديد»* اللهم إلا عندما يتعلق الأمر بمواجهة العدو المشترك، «اليسوعيون». استمر التيار قوياً في القرن التاسع عشر حيث نجد عدداً من الكهنة «جنسينيو» اللاهوت (أشار إلى هذه القوة ستاندال في *«الأحمر والأسود» 1830)، كما نلاحظ أن صرامته تغمر قسماً من المتخيل المسيحي في القرن العشرين.*

يبدو الجنسينيون كاثوليكاً أصوليين. نجحت فلسفتهم الأخلاقية في جذب الناس بسبب جذريتها وتقشفها. كانت موازية لصعود التشاؤمية التي سادت طوال القرن السابع عشر (كما هو الحال في «حكم» لاروشفوكو 1665). اعتبرها ل. غولدمان ممثلة لوسط البرلمانيين. مرتبطة بعائلات قضاة متشددين يعانون قلق فقدان نفوذهم، وبالصالونات (مدام دي سابليه) وبأمراء كبار فقدوا نفوذهم، عملت الجنسينية على نشر ذهنية المعارضة. هذه الأطروحة قابلة للنقاش: لقد أراد الجنسينيون على الدوام الولاء للملك. كان تأثير الجنسينية على الحياة الأدبية والثقافية قوياً. إنها تقوم أولاً على حداثة المعرفة العقلية التي أرساها «المتوحدون» (*«منطق»* أرنولد ونيكول، 1661) والمستندة على الديكارتية المتحالفة مع فعل تربوي (المدارس الصغيرة)، وعلى جهد إعداد فعلي للمؤمنين (ترجمة الكتاب المقدس). وولدت معارك الجنسينيين العديد من المؤلفات، في المجادلة (أرنولد)، في المناظرة (باسكال)، في المدح والإشادة (باسكال، *«الأفكار»* 1670).

وهكذا ظهر شكل من أشكال الميتولوجيا، نصف دينية ونصف أدبية، وباللمفارقة، ذلك أنها ناتجة عن تواطؤ قام بين الجمهوريين والمناوئين للجنسينية، والمناوئين للكهنوت والابيقوريين الذين جذبهم التقشف والزهد. هكذا نفسر ظهور كتّاب *«بور ـ رويال»* لسانت بيف (1840 ـ 1867) مجموعة ضخمة من الوثائق تبدو على شاكلة دفاع تزامن مع آخر الملاحقات المقنعة داخل الكنيسة الفرنسية، حيث يشيد هذا الملحد بالجنسينيين بما رفضوه من الموروث الكاثوليكي. ولا يقل غرابة عن هذا أن الجنسينيين شكلوا مادة تقريظ كامن عند ماركسيين مثل لوكاش ثم غولدمان.

Duchesne R., *L'imposture littéraire dans* les Provinciales *de Poscal*, Université de Provence,

1984. -Marin L., *Pascal et Port-Royal,* Paris, PUF 1997. -Orcibal. R., *Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran,* Louvain, Duculot, 1947. -Taveneaux L., *Jansénisme et politique,* Paris, Armand Colin, 1971. *-Vidal D., Miracles et convulsions jansénistes au XVIII^e s.,* Paris, PUF, 1987.

ماري ـ مادلين فراغونار

راجع: الكتاب المقدس؛ التبحر (التنقيب)، النحو؛ الأهجية؛ الحرب الكلامية؛ الإصلاح الكاثوليكي؛ الدين.

الجوائز الأدبية PRIX LITTÉRAIRES

الجائزة الأدبية هي مكافأة مادية، ورمزية، تمنح لكاتب على كتاب معين، أو تتويجاً لمجمل نتاجه. هذه الممارسة قديمة ومتعددة الأشكال. في القرن العشرين، اتسعت لتشمل ميادين أخرى (مهرجان «كان» للأفلام السينمائية مثلاً أو «موليير» للممثلين والمخرجين المسرحيين). تلعب الجوائز الأدبية دوراً مهماً في إعلاء شأن الأدب وتجارته.

منح الجوائز والمكافآت للكتّاب والشعراء عادة معروفة منذ العصور القديمة. أقيمت مباريات أدبية في فرنسا، منذ القرن الرابع عشر (مثل «ليه جيه فلورو/ الألعاب الزهرية/» التولوزية، مباراة شعرية سنوية). شجع قيام الأكاديميات هذا الأمر. منذ القرن السابع عشر، خصصت «الأكاديمية الفرنسية» جائزة للخطابة، وفي القرن الثامن عشر، ومع تكاثر الأكاديميات، ازداد عدد المباريات والجوائز: وهكذا نال روسو جائزة «ديجون» سنة 1750 عن *«محاضرة حول العلوم والفنون»*. ظهرت غالبية الجوائز الكبرى المعروفة حالياً في بداية القرن العشرين: جائزة غونكور (1903)، فيمينا (1904)، جائزة «الأكاديميات» للرواية (1914)، جائزة تيوفراست ـ رينودو (1926)، جائزة انتيرالييه (1930)، جائزة ميديسيس (1958). قد تمنح بعض الجوائز من قبل السلطات العامة (جائزة دافيد في كيبيك 1922، جائزة «الحاكم العام» في كندا 1937، الجائزة الوطنية الكبرى للآداب في فرنسا 1951، جائزة مدينة باريس 1970، «الجائزة الكبرى» للفرانكوفونية، الجوائز التي تمنح مرة كل ثلاث سنوات، أو كل خمس سنوات في بلجيكا منذ القرن التاسع عشر)، وهناك جوائز تمنح من قبل ممثلي تجارة الكتاب (جائزة «الليبرير» 1955،/ المكتبيين) جائزة «ميزون دي لابريس 1969/ دور النشر»، جائزة روسيل). الظاهرة عالمية (ناشيونال بوكس أواردز في الولايات المتحدة 1979 مثلاً)، والجائزة الأكثر شهرة، هي جائزة نوبل للأدب (1901) التي تمنحها الأكاديمية الملكية في السويد، دون أي تمييز في

الجنسية. قد تكون الجائزة وقفاً على ميدان مخصوص من ميادين الإبداع (مثلاً: جائزة ماكس ـ جاكوب للشعر 1951)، غير أن الرواية، الغالبة الآن على النتاج الأدبي، هي التي تفوز بغالبية المكافآت.

غدت الجوائز الأدبية مؤسسة من أنشط المؤسسات الأدبية في القرن العشرين، وتفسح في المجال أمام العديد من المناظرات الحامية. أكثرها شيوعاً هي تلك التي تتناول طبيعتها التجارية. وهكذا ففي كل خريف، حيث تجري طقوس اختيار ومنح الجوائز الوطنية الأبرز (فيمينا، ميديسيس. . . وتتقدم الجميع غونكور) تشهد فرنسا ضجيجاً إعلامياً. غالباً ما يكون أعضاء لجنة التحكيم مرتبطين بدور نشر معينة، إما كأدباء، أو أعضاء في لجنة القراءة، أو مدراء أدبيين، ويميلون إلى التصويت وفق مصالح الناشر الذي يعملون معه. والواقع أن الجوائز تشكل جزءاً من استراتيجية الناشرين. الصدى الإعلامي الذي تحدثه، يؤثر بشكل كبير على المبيع (مئات آلاف النسخ بالنسبة لجائزة غونكور). وبالتالي ليس عجيباً، أن تحصد ثلاث دور نشر كبيرة (غراسيه، غاليمار، ليه سيي) جميع الجوائز الكبيرة التي تمنح سنوياً تقريباً. . وهكذا، غالباً، ما يؤخذ على الجائزة، أنها تمنح وفق مصالح فريق أو افتتان عابر بنتاج رديء، وتجاهل المؤلفات المجددة أو القيمة. والواقع، أن ممثلي كبرى التيارات الجمالية التي ظهرت في القرن، السوريالية، والوجودية، والرواية الجديدة، نادراً ما حصلوا علي جائزة، فيما لم تستطع أحكام اللجان الصمود دائماً أمام الأيام: بين بروست ومارلو (الفائزين بجائزة غونكور 1919، و1933) كم من المعروفين قد تم تجاهلهم؟

لكن الأمر هنا، لا يتناول سوى القسم الأكثر وضوحاً من الظاهرة. تطرح إقامة الجوائز مسألة تكون القيمة الأدبية. من حيث المبدأ تعتبر شكلاً من أشكال رعاية الآداب (أحد أهداف مؤسسي جائزة غونكور، هو تأمين استقلال مالي لأي روائي شاب، بحيث يستطيع تقديم نتاجه بشكل أفضل). ترتبط القيمة إذن، بالمبادىء التي تحددها، وبتركيبة أعضاء اللجان. بعض اللجان، المؤلفة من أدباء، يفترض أن تعبر عن اعتراف من الأنداد، عن إقرار الدائرة الضيقة للحقل الأدبي. بعض اللجان الأخرى (من مثل جائزة «ليفر انتير» أو «غونكور دي ليسيبين») والمؤلفة من قراء، يفترض أن تأخذ بعين الاعتبار أذواق الجمهور. من جهة أخرى، هناك جوائز ولجان متخصصة: نذكر مثلاً، منحت جائزة رينودو من قبل لجنة مؤلفة من صحفيين، فيمينا، من قبل لجنة من النساء. . . بعضها قد يمنح لكتاب، بعضها الآخر لمجمل نتاج، مثل

جائزة نوبل. وإذا كانت كل الجوائز تهتم بالجودة الجمالية، فإن تقويم هذه الميزة يتعرض لتغيرات غاية في الصرامة. وهكذا، يمكن تحليل المجموع وفق معيار الجوائز التقويمية ذات الدلالة الرمزية، والجوائز التجارية والإعلامية. وأخيراً، علينا أن نذكر، أن الجوائز بالذات حدث أن رفضت من قبل كتَّاب، بعضهم من المشاهير، الذين يمتنعون عن ترشيح أنفسهم لها، أو يرفضون استلامها عندما تمنح لهم (سارتر).

Ducas S., *La reconnaissance littéraire, littérature et prix littéraires: les exemples du Goncourt et du Femina*, thèse de doctorat, Université de Paris-VII, 1998. -Hamon H. & Rotman P., *Les intellocrates. Expédition en haute intelligentsia*, Paris, Ramsay, 1981. -Heinich N., *L'épreuve de la grandeur, prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999. -Coll.: *Les prix littéraires. Programmes, valeurs, dates, jurys, historiques*, nouvelle édition, Paris, Jouve & Cie éditeurs, 1934.

جاك ميشون

راجع: الحقل الأدبي؛ النشر؛ المؤسسة؛ السوق، الرواية؛ الستراتيجية الأدبية؛ النجاح؛ القيم.

الجوّالة — COLPORTAGE

(بيع الكتب بوساطة باعة متجولين)

تحيلنا هذه الكلمة إلى وسيلة ترويج نشطت في ظل «النظام القديم» وحتى منتصف القرن التاسع عشر لنصوص موجهة إلى جمهور عريض جداً: كتب الفلك، كتب الأساطير، روايات وسيطة تم تحديثها، مؤلفات تاريخية وقصصية، وصفات، حياة القديسين... يعرضها بائع متجول بثمن بخس. عملية تجارية، نتاج ناشرين مهرة، شكّل أدب الجوالة هذا واحدة من أوائل محاولات تعميم المعرفة في ظل «النظام القديم».

«الإصلاح» و«المناهضة للإصلاح» (أو الإصلاح الكاثوليكي) قاما بنشر صور ورعة لتوضع بتصرف الأميين. ومنذ القرن السادس عشر ظهرت وريقات مطبوعة تتضمن اخباراً متنوعة أو تعلن عن مناسبات محددة. قادت هذه الممارسات في بداية القرن السابع عشر إلى طباعة كتب هادفة إلى الجوالة. طبع نيقولا أودو، ناشر فن «تروا» «Troy» منذ سنة 1602 حياة قديسين وروايات فروسية على ورق رخيص الثمن. الغلاف الرمادي ـ الأزرق لهذه الكتيبات منح بسرعة اسم «المكتبة الزرقاء» لهذا النتاج الشعبي. مارس أدب الجوالة الإغفال على نطاق واسع لأن كتبه كانت تطبع دونما إذن أو امتياز. أسلوب القراءة مترجرج بدوره، تنتقل الكتب من قارىء إلى آخر عندما لا تكون موضوع قراءة جماعية.

أهمية هذا الطراز من الكتب وطريقة انتشارها يكشفها لنا تعدد مراكز إنتاجها طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر (تروا، رووان، باريس. . .) وبرقم مبيع يفوق بما لا يقاس المبيع التقليدي: إذا كان معدل بيع رواية ناجحة في القرن الثامن عشر يتراوح بين ألف وألفي نسخة فإن بعض كتب الفلك باعت في المرحلة نفسها 40 ألف نسخة. وإذا كانت الجوالة تشكل نظام إنتاج الكتب وبيعها في ظل «النظام القديم» إلاّ أنها بلغت ذروتها في ظل ملكية «تموز». ملاحقة من قبل البوليس في عهد «الإمبراطورية الثانية»، اختفت حوالى سنة 1800، ذلك لأن تعليم الأميين وانتشار الكتب المطبوعة تجارياً قضى مع الأيام على نمط الترويج هذا.

تغيرت تشكيلة الكتب الجوالة ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر بشكل كبير، رواية الفروسية التي لقيت رواجاً كبيراً أول الأمر تلاشت تقريباً حوالى نهاية القرن السابع عشر. عرفت الحكاية رواجاً كبيراً في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. عدد قليل من الروايات ـ المتسلسلة سلكت طريق الجوالة نتيجة ظهور أشكال جديدة للتواصل والقراءة فرضتها الثورة الصناعية: صحف، قاعات مطالعة، الخ.

إضافة إلى الكتب الفلكية، حكايا وحياة القديسين، يعطي هذا النوع من الأدب منزلة واسعة للوصفات الطبية ووصفات الطبخ والتنجيم، بل وحتى السحر. يشكّل هذا كله موسوعة حقيقية تلبي حاجات الفلاحين والحرفيين اليومية وتعبر عن القيم الاقتصادية والاجتماعية والدينية والسياسية. دراسة هذا القطاع الواسع من النتاج النصي ضروري لإعادة بناء الجغرافية الفكرية «للنظام القديم». تكمل دراسة هذا النشر دراسة كاتالوجات المكتبات الخاصة أو العامة التي لم تكن موجودة إلاّ لدى الطبقات الميسورة، وذلك لتقديم صورة كاملة عن تقاليد المطالعة لدى الفرنسيين.

نلاحظ، بحسب ر. دارنتون، إنتاج الكتب الجوالة وطريقة توزيعها أثرت بشكل مباشر على أساليب المطالعة لدى الفرنسيين بحسب شرعية وطبيعة هذه الكتب. الجوالة، التي غالباً ما كانت شبه سرية ارتبطت أحياناً بالفتن (على سبيل المثال أثناء «لافروند»). ومع ذلك، علينا الاحتياط في ألا نبالغ ببعض الشروحات. الجوالة ليست ظاهرة شعبية خالصة: أثبت ليز اندرييس أن بعض روايات الفروسية وكتب الفلك موجودة في مقصورات الأرستقراطية. وهي وبنفس الطريقة لم تنتشر في المجتمع الريفي وحسب: الظاهرة مدينية الأصل إلى حد كبير. كما أن القيم التي ساهمت في نشرها ليست شعبية: القسم الأكبر من تلك المؤلفات إعادة صياغة شعبية «للدوكسا» الدينية والأخلاقية.

تأثير أدب الجوالة على الكتاب كبير وهام رغم عدم دراسته منهجياً. إنه باختصار وجهة نقل للمادة الوسيطة (روايات الفروسية)؛ أديب مثل «بيرو» في (*«غريسيليديس»* و*«قاعة الجن»* يدين له بقسم كبير مما هو خارق فيهما).

Andries L., *Le grand livre des secrets. Le colportage en France aux 17 et 18 ᵉ s.*, Paris, Imago, 1994. - Bollème G., *La bibliothèque bleue. Litterature populaire en France du XVII au populaire en XIX s.*, Paris, Julliard, 1971. - Fontaine L., *Histoire du colportage en Europe, XV-XIXs.*, Paris, Albin Michel, 1993. - *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1983.

جان هيرمان

راجع: الحكاية؛ الدوكسا؛ الكتاب؛ السوق الأدبي؛ الخارق؛ الأدب الشعبي.

الجوقة (خورس) CHŒUR

تعني كلمة جوقة في لغة المسرح مجموعة من الراقصين والموسيقيين والمغنين أو الممثلين الذين يؤدون العرض أو يشاركون في مجراه. قد يقل عدد «عناصر الجوقة» أو يزيد وغالباً ما يقودهم رئيس الجوقة. في بعض الحالات يكون عددهم محدداً بمقتضى الطقوس، كما قد يقوم مقام الجوقة شخص واحد.

تعتبر الجوقة عنصراً مركزياً في مسرح العصور القديمة، سواء دار الأمر على المدائح أو على المأساة، على الهجاء أو على الكوميديا. تشكل أناشيدها ما يقرب من ثلث النص في مآسي آشيل وكوميديات اريستوفان. إنها تمنح العرض إيقاعه بالحلول محل الفاصل، ولكنها أيضاً تعمل على تفسير العمل بالتعبير عن رأي المدينة فيما يتعلق بالأحداث المعروضة. وهي تحت هذا العنوان تساهم في الديمقراطية وفيما ترمز إليه السلطة في أثينا. تراجع دور الجوقة في المراحل اللاحقة. ومع ذلك استمر قوي الحضور في المقطوعات الموسيقية وفي الممارسات الشعائرية والدينية.

أعيد اكتشافه من قبل الأنسيين في عصر النهضة، صار دور الجوقة في المسرح بالنسبة لهم عنصراً مكوناً للمأساة على طريقة العصور القديمة. في مسرحيات *«ايفيجيني»* *«ميديه»* *«ديدون»* و*«فيدر»* التي ظهرت في تلك المرحلة، استخدمت الجوقة بمثابة جسر بدلاً من الفواصل الدينية. غالباً ما تقوم بشرح العمل والتعليق عليه، ولكن في بعض الحالات كما في *«كليوباترا»* لجوديل (1552) أو *«قيصر»* ج. جرڤن (1561) باتت الجوقات أكثر التصاقاً بالعمل. استمرت حتى تراجي ـ كوميديات. أ. هاردي، شاعر اوتيل دي بورغوني في بداية القرن السابع عشر. ردة الفعل الحديثة قللت من حظها بدءاً من عشرينيات القرن السابع عشر. ولكنها عادت للظهور مع

موليير على شاكلة فواصل مغناة راقصة في «الكوميديا ـ الباليه» *«زواج بالإكراه»* (1664) أو مريض الوهم، 1673)، وعند راسين الذي أعاد الصلة في *«ايستير»* 1689 و*«أتالي»* (1691) مع نموذج العصور القديمة في مرحلة تدين فيها البلاط وتمنى أن تعطى المأساة الدينية حيزاً خاصاً. بيد أن كتابة المآسي منذ ذاك لم تعد تلحظ حيزاً منتظماً للجوقة. وإن كان عدد من كتاب المسرح الراغبين في المصالحة مع العهود القديمة غالباً ما استخدموها مثل هيغو، ميسيه، بيخنر، جيرودو، أنوي أو ترمبليه. في القرن العشرين اشترك كلوديل مع المؤلف الموسيقي داريوس ميلهود لبعث الحياة في *«كويفور»* آشيل.

الشكل المميز للجوقة في المسرح السياسي للقرن العشرين هي الجوقة الناطقة. أصوات عدة أو جماعات عدة، تتفاوت أهميتها العددية تلقي نصاً وفق إيقاع معين، وهكذا فهي تضفي الأبهة وتزيد من شدة الوقع. كما يمكن أن تلجأ إلى أساليب شتى: قد تشكل الجوقة المتكلمة كتلة متراصة، وقد تنقسم إلى أصوات متمايزة، فردية (عازف منفرد، منشد) أو صوت مجموعة. انتشرت الجوقة الناطقة في الاتحاد السوفياتي بعد سنة (1917)، وفي أوروبا حوالى سنة 1930 مع نمو حركة "agit-prop" (فرق هواة مناضلة مؤلفة من العمال والعاطلين عن العمل، شغيلة من الشبان) الذين نذروا أنفسهم للعمل من أجل الدعاية للشيوعية والاشتراكية في أوساط الجماهير، خارج المسرح وإنما بوسائل مسرحية أو على تخوم المسرح. جعل بريخت من هذا أحد مفاتيح التجاوز. في فرنسا، جعل *«المسرح العمالي»* عضو «اتحاد المسرح العمالي الفرنسي» من الجوقة عنصر التفخيم البروليتاري الثوري. احتلت منزلة كافية ومميزة في «الريفي» إلى حد أن هذه الأخيرة أفادت منها في دحض الفكرة المسبقة القائلة إن «FTOF = جوقة ناطقة» (ايفرنيل). *«مولد مدينة»* لجان ريشار بلوخ مع جوقة جماهيرية تستحق الإشارة إليها كواحدة من الإبداعات النادرة في فكر «جبهة» شعبية متقدمة. العالم الكاثوليكي، في كيبك كما في بلجيكا، ينظم جوقات ضخمة لتمجيد يسوع ـ الملك أو لإعلاء قيم «الشبيبة» العاملة المسيحية. هذه المظاهرات الجماهيرية نادراً ما تحدث بعد ظهور الإعلام الجماهيري.

تلامس الجوقة بقوة التعبير عن الحياة الجماعية ورسالتها القيام بدور شعائري أو ديني وبوظائف مدنية أو تربوية بقدر الوظائف الثقافية والفنية. يمنح استخدامها بريقاً ومهابة خاصة للمشهد. يمكنها أن تكون كما في المسرح اليوناني الناطقة باسم الرأي العام (الدوكسا) الذي يتناقض صوته مع النزق العاطفي لأبطال الدراما. كما يمكنها أن توجه نداء إلى الوجدان الناقد أو السياسي للمشاهد كما في المسرح البريختي.

صلة وصل ما بين القاعة وخشبة المسرح، قد تؤدي الجوقة أيضاً دوراً مستقلاً تماماً غالباً ما يمتزج مع دور معلن بدء التمثيل أو الراوية. يتخذ استخدامها في بعض الأنواع شكل طقوس محددة. هذا هو الحال في عروضات نهاية السنة حيث تشكل النهاية الحتمية، في المسرح الغنائي، في الأوبرا، في الأوبيريت أو في الكوميديا الموسيقية، وأيضاً، وبطريقة أكثر ارتجالاً في مناجيات «غينيول» للمشاهدين.

Louvat B., *Théatre et musique en France*, 1550-1680, Paris, Champion, 1999. - Wangermée T., "Esthétique et technique du chŒur parlé", *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997, 1-6, p. 129-167. - Wilson P., *The Athenian Institution of the Khoregie: The Chorus, The City and the Stage*, Cambridge-New York, Cambridge U.P., 2000. - Coll.: "Entre poésie et propagande. Charles Plisinier et les chŒurs parlés en Belgique", *Rue des usines* Bruxelles, printemps 1997, 34 - 35.

پول آرون

راجع: العصور القديمة؛ اللاأدب اللاتعليمي؛ المباعدة؛ الدوكسا؛ الموسيقى؛ التمثيلية الهزلية والانتقادية؛ المسرح؛ المأساة.

الجيل الأدبي GÉNÉRATION LITTÉRAIRE

يشير مفهوم الجيل إلى مجموعة من الأدباء الذين لهم نفس العمر والذين يفترض بالتالي أنهم عانوا وعاشوا نفس الأحداث ونفس الظروف والمحيط. يستخدم عادة في التاريخ الأدبي للإشارة إلى مجموعات فرعية داخل المراحل الكبرى أو لفترات أقل طولاً وأكثر اختصاراً. كما يتضمن في نفس الوقت مبدأ مفسراً للتغيير يقوم على دينامية «صراع الأجيال» و«حلول الأبناء محل الآباء» (ك. مانهيم).

يرى ب. نورا أن النموذج الجيلي يعود إلى الثورة الفرنسية وإلى تجديد شباب الطاقم السياسي الفجائي الذي واكبها، إنه مفهوم سياسي وقانوني بادىء ذي بدء («حق الأجيال» دونه كوندورسيه في المادة 30 من «*إعلان حقوق الإنسان*» لسنة 1793) وغدا في القرن التاسع عشر طريقة للتقسيم إلى مراحل تقوم على وضع علامات مبنية على الملاحظة، نموذجها الأمثل هو الجيل الرومانطيقي الكبير لسنة 1820. حاول أ. كومت في كتابه «*محاضرات في الفلسفة الوضعية*» التنظير لاستخدام هذا المفهوم مدشناً بذلك تفكيراً منهجياً لا يزال قائماً. أفاد منه أ. تيبوديه (1936) كثيراً في كتابه «*تاريخ الأدب الفرنسي منذ سنة 1789 إلى أيامنا هذه*». لقد شرح التطورات الأدبية بهذه الطريقة. التفكير النظري الأكثر تقدماً هو لتلميذ لانسون، هـ. بير (*«الأجيال الأدبية»، 1948*)، *أو لعالم الإجتماع الألماني ك. مانهيم*.

بالإستناد إلى سن الأدباء تفترض عملية تقسيم الأجيال إلى مراحل تقسيماً محايداً نسبياً. وهكذا فإن مفهوم الجيل يسمح من خلال مجموعة معينة من الأدباء التعرف لا إلى نفس العلاقة بالتاريخ، وإنما بمدى ارتباط هؤلاء «بنفس التاريخ»، بالاستناد إلى سلسلة من الأمور المحددة المشتركة التي يمكن لكل كاتب أو مجموعة كتاب التصرف إزاءها بطريقة مختلفة وفق وضعيات وحساسيات تسمح بتبيان اختلافاتهم الجمالية. يسمح بتمييز الفروقات المألوفة بين التيارات والمدارس أو الحركات. وهو بهذا يبدو مفيداً للتنبه إلى المراحل حيث تتراكم وتتعايش تيارات جمالية متنوعة: دون أن تمحى، فإن مجمل الفروقات القائمة بين الأدباء ترد إلى رحم مشترك هو السياق التاريخي العام. ومع ذلك فإن عملية التقطيع القائمة على اعتماد الأجيال الديموغرافية، مع أنها ترغب في الحلول محل وضع معالم حدسية تقوم على مقاربة دقيقة ومنهجية تطرح العديد من القضايا، فهي غالباً تفتقر إلى الدقة في عملية التقسيم إلى مجموعات بالاستناد إلى سيل الأعمار الذي لا ينقطع والذي لا يحمل في ذاته قطوعات واضحة: كيف نحدد إيقاع التجديد الجيلي (حدده تيبوديه بثلاثين سنة، «بير» جعله عشر سنوات) كيف نحدد بدقة الزمن الذي ظهر فيه جيل جديد، إلخ؟ في ظل غياب الأجوبة، غالباً ما تلعب تواريخ الأحداث السياسية الكبرى دور المرتكز في عملية التقسيم (جيل 1848، جيل أيار 68، الخ)، مما يكشف عن مدى ثقل سرد الوقائع التاريخية وتأثيرها في التطورات العميقة والأقل ظهوراً والتي تلعب أيضاً دوراً حاسماً في الذهنيات. من جهة ثانية، لا يأخذ التقسيم إلى مراحل بالاستناد إلى الأجيال الديمغرافية بعين الإعتبار الراهنية الداخلية للحقل الأدبي. والواقع أننا غالباً ما نلاحظ إنتماء منتجين يتفاوتون بالسن بشكل ملحوظ ومع ذلك ينتمون إلى نفس الجمالية. ضمت «الابلياد» مثلاً مجموعة من الشعراء المتفاوتي العمر، في نفس العصر بدأ مونتيني الكتابة في حوالى الأربعين، حيث لم تعد «الابلياد» في أوج مجدها، ولكن تكوينه كان قبلاً، في القرن التاسع عشر، اعتبر ڤيرلين زعيماً من قبل شعراء أصغر منه، في الوقت الذي كانت تتمظهر فيه الرمزية. ومع ذلك فإن مفهوم الجيل لا يخلو من فائدة، إذا كان يتضمن فكرة من مثل «العمر الفني» (بورديه)، بمعنى أنه يأخذ بعين الإعتبار الوقت الذي يبدأ فيه أديب ما نشاطه ثم يتكرس، والجماليات التي تميزه إذ ذاك وليس فقط عمره الزمني.

Bourdieu P., ***Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*****, Paris, Le Seuil, 1992. - Mannheim K.,** ***Le problème des générations*** **(1928), Paris, Nathan, 1990.-Nora P., «La**

génération» dans *Les lieux de mémoire*, *t.* 2, Paris, Gallimard, 1997, p. 2975-3015.- Peyre H., *Les générations littéraires*, Paris, Boivin et Cie, 1948.- Thibaudet A., *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936), Paris, Stock, 1969.

بنوا دونيس

راجع: الندوة؛ الحقل الأدبي؛ التاريخ الأدبي؛ التحقيب؛ سوسيولوجيا الأدب.

«الجيه» تمثيلية (نوع مسرحي) JEU

لفظة تمثيل (أو معادلها اللاتيني *Ludus*) تعني أقدم المسرحيات الغربية. تشتمل على مسرحيات طقسية مستوحاة من نصوص دينية، وعلى مسرحيات دنيوية، تنضوي هذه المؤلفات تحت نفس التعريف باعتبارها «حواراً بين أشخاص» حيث تصدر الأصوات عن ممثلين يقدمون العرض، وبالتالي فإن النصوص لا تلقى فقط وإنما «*تمثل*».

الشفاهية والرغبة في الارتجال اللذان ميزا النتاج الثقافي الشفهي في العصر الوسيط نقلا إلى المسرح عروضات دينية هي أول شكل من أشكال «التمثيل». في جميع أنحاء أوروبا المسيحية، تمر السنة على وتيرة إيقاعات احتفالات طقسية مثل عيدي الميلاد والفصح، مناسبات يتمسرح فيها القداس. وهكذا فإن «*Regularis Concordia*» لسانت ايتيلوولد، مطران وينشستر يدعو حوالى سنة 970 إلى مسرحة حركات المحتفلين بالقداس بمناسبة «*Visitatio Sepulchri*» (زيارة قبر المسيح في الفصح) «وفق طريقة بعض رجال الدين». وهكذا نشأت الدراما أو المسرحية الطقسية. ظهرت أول الأمر باللاتينية، وسرعان ما كتبت بالفرنسية خاصة اعتباراً من القرن الثالث عشر. كتب أحد أتباع ابيلار هيلاريوس: «*Ludus super iconia sancti Nicolai*» بمناسبة عيد القديس نيقولا. بمناسبة «ميلاد المسيح» تقدم «*مسرحية الملوك الثلاثة*» أو مسرحية «*النجمة*». المسرحية الأكثر شهرة بين المسرحيات الطقسية هي «*مسرحية آدم*». نجد في هذا النص الذي يعود إلى القرن الثاني عشر مسيرة «السقوط»، و«الخلاص»، والخطيئة الأصلية، وجريمة قايين، وتعاقب الأنبياء. تظهر الأقسام المخصصة للكورس أنها مؤلفة لقداديس السحر في أحد السبعين (الأحد الثالث قبل الصوم الأربعيني). يجري التمثيل في الكنيسة أو أمام مدخلها. يواجه مكان العرض ما بين «*مكان*» الخالق ومكان الشيطان.

في القرن الثالث عشر ومع ظهور المدن، ظهر مسرح مُدني، تأسست أبرز فرقة من الأخويات وجماعات التعاضد حيث امتزج العلماني والديني. قدم مسرح «آرا» في 5 كانون الأول سنة 1200 «*خطبة القديس نيقولا*» لجان بوديل التي مزجت الموضوع الديني بعناصر دنيوية. سنة 1276 عرضت «*مسرحية المخبأ الشجري*» لآدم دي لاهال

التي اعتبرت أول مسرحية اجتماعية فرنسية. هل تعني كلمة «fuellie» المكان المزدان بالخضرة حيث يتم عرض تمثال «السيدة العذراء»، أو «الجنون» الذي يسيطر على الشخصيات طوال عرض المسرحية؟ يعرب آدم عن رغبته في مغادرة المدينة والمنزل العائلي للذهاب إلى باريس بهدف إتمام دراسته، ثم يبدأ سخرية عنيفة تنال من الأراغويين، من شراهتهم، من بخلهم، وأخيراً يختلط عالم الجان بعالم ألْحان. في محاكاة ساخرة لنشيد البطولة ورواية الفروسية، يظهر هذا الكتاب قدرة كبيرة على الإبداع، كما يقدم نقداً سياسياً للمجتمع الأراغوايي. ولكن يمكننا قراءته أيضاً على أنه سيرة ذاتية. *«مسرحية روبين وماريون»* لنفس الكاتب تستحضر الغراميات المُعاكسة لفارس وراعية تفضل عليه راعيها على وقع الرقص والغناء.

استمر النوع في عصر النهضة وخاصة في الاحتفالات المرتبطة «بالكرنفال» و«بالملوك» *(تمثيليات الملوك)* أو بالمسرح الرسمي. يلمح ماريڤو إلى هذا أيضاً *(مسرحية الحب والصدفة*، 1730) ولكن دونما استعادة لخصوصيات المسرح الوسيط: شأنه شأن سائر الأشكال، تجدد نشاط هذا النوع في القرن العشرين من قبل أدباء سعوا إلى التواصل مع الروح الشعبي المفترض في المسرح الوسيط (هنري جيبون: *تمثيليات ومعجزات من أجل الشعب الوفي*، 1924).

جميع الآثار التي تحمل هذا الاسم («Jeu»، تمثيل) ذات فن درامي ناجز وتام، هي على تنوع موضوعاتها تفترض علاقات بين الشكل المسرحي والرهانات الإيديولوجية والجمالية. وهكذا يمكننا أن نرى في *«تمثيلية آدم»* «دراما نصف ـ طقسية» (ج. كوهين، *«المسرح في فرنسا في العصر الوسيط»*، 1928). تتويجاً للأعمال التي تحمل نفس الاسم، يمكن النظر إليها لما فيها من عمق في الطبائع، من عرض، ومن إثارة إشكالية «الخلاص» على أنها أم الدراما الدينية الفرنسية، خاصة دراما «الطقس الديني». عند جان بوديل، ظهرت قيمة السياق الإيديولوجي للحملات الصليبية والبيئة الواقعية للجان عن طريق التدخل العجائبي لتمثال القديس نقولا، لقد جلبت فن مسرحة للهداية يبشر «بالمعجزة».

Bordier J., «Le Fils et le fruit. Le *Jeu d'Adam* entre la théologie et le mythe», *in* H. Braet, J. Nowé, C. Tournoy (éd.), *The Theater in the Middle Ages*, Louvain, Leuven University Press, 1985, p.84-102. -Du-Fournet J., *Adam de la Halle à la recherche de lui-même, ou le jeu dramatique de la Feuillée*, Paris, SEDES, 1974 «Complexité et ambiguïté du *Jeu de Robin et Marion*», in *Mélanges J. Horrent*, Liège, 1980, p.141-159. -Noomen W., «Le *Jeu d'Adam*, étude descriptive et analytique», *Romania*, 1968, t.89, p.145-193.

ڤيرونيك دومينغيز

راجع: الكونجيه؛ الأدب الوسيط؛ المعجزة؛ السرّيات؛ الأهواء؛ المسرح.



الحبكة INTRIGUE

راجع: مسرح الجادة؛ الكوميديا؛ السرد؛ المعقولية.

الحداثة (العصري) MODERNITÉS

يتعين الحديث بطريقة نسبية مقارنة مع تقليد يعتبر محافظاً. يعلن الحديث انتماءه إلى معسكر الجدة، والابتداع والابتكار. تنتمي الكلمة بشكل شبه دائم إلى سجل الاحتراب أو على الأقل تندرج بين الألفاظ القيمية. تعبر الألفاظ المشتقة منها (حداثة، حداثية، عصراني، والسلسلة المنبثقة من كلمة «ما بعد الحديث») هي الأخرى عن مواقف جمالية وخلاقية يتوجب إقامة علاقة بينها وبين المناظرات التي تدور في العالم الثقافي والأدبي.

ترجع أول ظاهرة «للمحدثين» في الأدب إلى القرن السادس عشر، عندما بدأ إيراسم وراميس وأنسيون آخرون بالتشكيك بمبدأ المحاكاة لصالح التنافس بين المبدعين. جمدت هذه المناظرة المواقف الجمالية طوال ثلاثة قرون. بلغت ذروتها مع «معركة القدامى والمحدثين» (في القرنين السابع عشر والثامن عشر) والتي انتهت بانتصار هؤلاء. ولكن هؤلاء «المحدثين» هم أنفسهم، من تعهد «كلاسيكي» فرنسا، أي أنصار «القدامى». ومع ذلك علينا عدم اختزال مسألة الحديث بقضية المحاكاة، ذلك لأن المناظرات حول موضوع (*l'inventio*/ *ابتكار*) الشاعر ترجع من جهة إلى «العصور القديمة، واتخذت منحى احترابياً منذ القرن الرابع عشر، ومن جهة ثانية، إن عدم التعاطف مع المذاهب الكلاسيكية غير قادر على إلغاء كل التعارض القائم بين

التقليديين والتقدميين في الفن. في القرن التاسع عشر، عادت مسألة الحداثة إلى الظهور من جديد مع بزوغ الرومانطيقية ثم الفن للفن: فرضت المواجهة بين أنصار وخصوم التجديدات الشكلية نفسها كمعطى مشكل للحقل الأدبي. أذكت البيانات، والمعارك بين الحلقات والمجموعات الأدبية (رومانطيقيون في مواجهة كلاسيكيين، ثم برناسيون ضد رومانطيقيين) أذكت حدة هذه الصراعات. حدد بلزاك هذه الحداثة الثانية منذ سنة 1823، وفرضها بودلير ككلمة مفتاح في المناظرة الجمالية. في نهاية القرن، باتت الحداثية، في آن، صفة لحركة الفنون، والهندسة المعمارية بشكل خاص، ومعارك الرأي في المؤسسات الاجتماعية (جعل منها «التجديد الكاثوليكي حصان رهانه في ساحة المعركة). تنافس طليعيو القرن العشرين في التجديد وجعلوا الحديث على قمة القيم الشرعية للعالم الفني. مستوردة من ميدان الهندسة المعمارية في ستينيات القرن الماضي، ظهرت ما بعد الحداثة أول الأمر في النقد الأدبي الأنغلو ـ أميركي (إيهاب حسن) لتوصيف ماورائية خيال جون بارت، ودونالد بارتليم وأدباء أمريكيين آخرين. هاجرت الكلمة بعد ذلك نحو ميادين فنية أخرى ـ الفنون البصرية، السينما، الموسيقى ـ التصوير ـ إضافة إلى انتشارها المتزايد في الحقل الأدبي. غير أن مفهوم ما بعد الحداثة لم يبدأ بفرض نفسه في اللغة الفرنسية إلا في ثمانينيات القرن الماضي إثر نشر كتّاب لواتار *«شرط ما بعد الحديث»* (1979) و*«التلوث»* لسكاربيتا (1985). إجمالاً له معنيان: إنه يؤشر إلى الظروف الاجتماعية الاقتصادية الملازمة لعولمة النظام الرأسمالي وإلى انتشار التكنولوجيا والمعلوماتية، وكذلك إلى المنتجات الثقافية والفنية الأقل غموضاً من تلك التي انتجتها الحداثة والمتميزة بستراتيجيات متنوعة (سخرية، محاكاة ساخرة، استشهاد، تلاعب لغوي، انعكاسية ذاتية).

صار مفهوم الحداثة رهاناً مهماً في المناظرة التاريخية عندما فرضت البنيوية فكرة أن التاريخ مكون من انقطاعات أكثر مما هو من استمراريات. يركز مفهوم «المعرفة» (مجموع العلوم الخاصة بمجتمع أو حقبة معينة) عند فوكو أو «القفزات العلومية» لدى باشلار وألتوسير على «أزمة الموضوع» التي بدأت في نهاية القرن الثامن عشر. يرى هابرماس، أن المثل الأعلى للكمال في القرن الثامن عشر، مصحوباً بمفهوم التقدم، دشن الحداثة، وهي حقبة الطفرات العلمية أو التكنولوجية للثورة الصناعية وللرأسمالية. لقد استندت على عقلانية التنوير لبناء مجتمع أفضل، وكائن بشري أفضل، ويتجلى الانعتاق بتحقيق هذا بإجماع نهائي. رأى أدورنو أوائل

علامات الحداثة الثقافية حوالى سنة 1850 وبخاصة في نتاج بودلير، ولكنها، وبحسب رأيه، لم تبلغ ذروتها إلا في العقود الأولى من القرن العشرين مع التواجد المشترك للتكعيبية الفرنسية، والتعبيرية الألمانية، والمستقبلية الإيطالية، والتكعيبية ـ المستقبلية الروسية، والزخرفية الأنغلو ـ أميركية، والكتابة من كافكا ومن ريلكيه إلى مستخدمي نظام الاثني عشر صوتاً في شونبرغ. ضمن هذا التصور، تتميز المؤلفات الحديثة بالعديد من السمات: القطع مع الموروث، يرجع الموضوع إلى أزمة المعنى، التركيز على الحاضر، الجديد والموضوع، اللاوحدة في الوحدة (الإلصاق، المونتاج)، العلاقة مع المدينة، والصناعة والتكنولوجيا. الحداثويون هم أيضاً أشخاص مستقلون (رامبو، ابولينير، كافكا)، كما هم أعضاء في جماعات طليعية (دادا، سيريالية، إلخ). تشهد كتابات المحدثين مثل (ميزيل، فاليري، بين، مالارميه، بروخ أو ستين) والحداثويين (مثل وولف، اليوت، باوند أو جويس) على طلب للشعرية الشكلية.

تقدم ما بعد الحداثة الثقافية إزاء هذا اتجاهين أساسيين وفق ما يرى بيرتن: العودة إلى العرض والروائي إضافة إلى «انعكاسية ذاتية مناهضة للعرض»، القاسم المشترك يكمن في أزمة عرض، نقص في الإيمان بالقدرة على عرض الواقع. في المجال الأدبي، يفسح هذا في المجال أمام أدب «منهك» أو «مجدد» (بارت) يتميز بمزج غريب من النصية الذاتية والمرجعية التاريخية (س. سيمون *«الزراعيات»* د.م. توماس *«الفندق الأبيض»*)، وبإعادة تأهيل وقلب الأعراف (هـ.أكين. *«ثقب الذاكرة»* 1968) وبانطلاقة الأصوات المهمشة (للنساء ـ كما هو الحال مع ن. بروسار ـ والملونين ـ كما إي. ريد). سمات أخرى لمؤلفات ما بعد الحداثة، تشتمل على التهجين (نوعي وآخر مختلف)، إفراط في البينصية، محاكاة ساخرة، تلاعب زمني، تركيز على تعددية الحكايا الصغيرة، وتقويض التعارضات الثنائية الصارمة.

تعكس هذه السمات الشرط ما بعد الحداثي الذي اعتبره لواتار بمثابة شرط المرحلة حيث استبدلت الحكايا الكبيرة التي تضم الحضارة الغربية بعدد كبير من الحكايا الصغيرة المحلية، وبألاعيب لغوية حيث تجري عملية إعادة خلق قولية للقيم بسبب فقدان إجماع عالمي. أقام ف. جاميزون وج. بودريار علاقة سببية بين ظهور الرأسمالية المتعددة الجنسيات منذ عام 1945 وانطلاقة ما بعد الحداثة. رأى الأول، أن الواقع قد تحول إلى صور، وأن الزمن قد تشظى إلى حاضر مستمر. فيما رأى الثاني، أن الدعاية والتلفزيون قد اجتاحا الفضاء العام، وأن الواقع قد ضاع وسط

عالم الترميزات الفيزيائية الفائق الواقعية هذا، موضوع التكنولوجيا الإلكترونية. أعاد ج. فاتيمو التوازن إلى هذه النظرة السلبية، إذ رأى أن غياب المكونات المؤسسة للحداثة تسمح ببداية جديدة إيجابية.

Baudrillard J., *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981. -Bertens H., *The Idea of the Postmodern: A History*, New York, Routledge, 1995. -Calinescu M., *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977. -Lyotard J.-F., *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979. -Meschonnic H., *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard [1988], 1993.

باربرا هاڤركروفت

راجع: الفن للفن؛ التفكيك؛ التجديد؛ المعارك؛ الرومانطيقية؛ البنيوية.

الحديث، المحادثة CONVERSATION

راجع: الشفاهية؛ الصالونات الأدبية

الحذلقة (تكلف، تصنع (في اللغة والأسلوب)) PRÉCIOSITÉ

«متحذلقات» (نعت موصوفي) يشير إلى مجموعة سيدات مجتمع، أو أديبات عرفن في منتصف القرن السابع عشر، ويؤشر إلى حالة تمايز. الحذلقة هي التيار الأدبي الموازي.

ظهر أول استخدام أدبي للنعت في رسالة للفارس دي سيڤينييه سنة 1654 ـ ومنذ اللحظة الأولى كان موضع نزاع. كان هناك مكانان يعتبران رمزاً للحذلقة: أوتيل دي رامبوييه لكاترين دي ڤيڤون، صالون أرستقراطي وأدبي (1620 ـ 1665)، والحلقة المحيطة بِ«غراند مدموزيل» في قصرها في سانت ـ فارجو، حيث لجأت إلى ما يشبه المنفى بعيد قيام «لافروند»؛ في هذين المكانين استخدمت لفظة «متحذلقة» للدلالة على قيمة إيجابية. جرت العادة في التاريخ الأدبي، أن يتم إلحاق صالون مادلين دي سكيديري، التي طالما اعتبرت ملكة «المتحذلقات»، بهذا التيار، ولكنها لم تكن تستخدم هذا اللفظ، بخلاف كلمة «الطافة». في مثل هذه الأمكنة، وبوساطة الحديث والكتابة الجماعية، تمت صياغة: آداب سلوك اجتماعي يتميز بالرقة، ومثال جمالي يقوم على التمايز، تنقية العلاقات الغرامية الروحية، مطالبات تتناول منزلة المرأة (رفض التبعية الزوجية، والحق بتحصيل الثقافة)، وأخيراً هاجس اللغة المنقحة. في حلقة «مداموزيل» غلبت ممارسة نوع البورتريه تحديداً. سنة 1661، قدم

سوميز *«معجم المتحذلقات»*، الذي أحدث صدى كبيراً. جرى انتقاد تزييفات المتحذلقات من قبل الصالونات المتحذلقة بالذات. لكن من جهة ثانية، قامت معركة كبيرة مناهضة للحذلقة، زاد من حدتها، العداء لنزوع النساء نحو التحرر. زاد موليير من حدة هذه المعركة، من خلال مسرحيته *«المتحذلقات التافهات»* (1659). خمدت هذه الظاهرة في بداية سبعينيات القرن السابع عشر.

قسم الرصيد المعطى لهذا المفهوم البحث الحديث. يرى فريق أول، أن الحذلقة مفهوم مشوش، يغطي جمالية تكلفية، عابرة للتاريخ: وهكذا تحدث بعض النقاد (ديلوفر) عن حذلقة مارينو، وتكلم آخرون عن حذلقة لدى جيرودو، وكتب سيوران ـ بمعنى انتقاصي ـ: «الحذلقة كتابة الكتابة: أسلوب يتضاعف، ويصبح هدف ذاته» (*«تمارين الإعجاب»*، 1986). يرى فريق آخر، أنه على العكس، علينا عدم اعتبار أن هناك خصوصية أدبية، والاكتفاء بالتوقف عند الحقيقة التاريخية «للمتحذلقات»: نساء ينتمين إلى الأرستقراطية، يطالبن بمزيد من التحرر، اقتدت بهن نسوة بورجوازيات، مارسن تأثيراً على العادات والأساليب واللغة، وبنسبة قليلة جداً على الأدب. هناك فرضية ثالثة، أكثر استمراراً تتعامل مع الظاهرة، في حقيقتها التاريخية، وأبعادها الأدبية. يجمع الباحثون، حول الأبعاد الاجتماعية، والخصوصية النسائية، والعلاقة بموروث الحب الرقيق المتسامي، كما على أغسطينية خفية. غير أن مسألة العلاقة بين «النزاهة» واللطافة والحذلقة، مسألة صعبة التناول. تذهب المعادلة بخلاف التمييز بين مفاهيم مضت في اللغة العادية، ولا تأخذ بالحسبان، المضمون المتنافر لخطابات الهجوم على الحذلقة، واللطافة». والواقع، أنه ومنذ القرن السابع عشر، أخذ على الحذلقة إفراطها في الصنعة، وتنقية اللغة، والمبالغة في الاحتشام، والتكلف، واللطف، كما اتهمت بالسطحية والفسق. وصف اللطفاء بالتحذلق من قبل خصومهم، وذلك للنيل منهم، وتحت هذا العنوان، ألحقوا حلقة مدموزيل دي سكيديري «بالمتحذلقات» ـ وفي أيامنا هذه، يقول بهذا بعض الباحثين، وإنما بهدف إضفاء الشرعية على الحذلقة، وتبيان دورها وتأثيرها. وهكذا فإننا نجد عند المختصين الحديثين تقويماً متناقضاً للمفهومين.

يعطي بعضهم معنى إيجابياً «للطف» ويرى «الحذلقة»، إما أنها صادرة عن إشكالية أخرى (د. دنيس)، وإما أنها التسمية التي أعطيت لنقائصها (م. فيمارولي)، وعلى عكس هذا، يدافع آخرون المحتوى الإيجابي للثانية (ف. سيلييه، م. ميتر،

ب. داندريه، ج. شيبو). يمكن تحديد كل واحد من هذين المفهومين، بحسب الظرف، على أنه جوهر الآخر. والخلاصة، أنه هنا تكمن الخاصية التناظرية للمفهوم التي تشكل رهانه المركزي.

Dens D., *La muse galante*, Paris, Champion, 1997. -Lathuillére R., *La préciosité: étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1966. -Maitre M., *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII*[e] *s.*, Paris, Champion, 2000. -Pelous J.-M., *Amour précieux, amour galant* (1654-1675), Paris, Klincksieck, 1978. -Timmermans L., *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*. Paris, Champion, 1992.

آلان ڤيالا

راجع: أدب النسوة؛ الظرف؛ الذوق؛ الرجل المهذب؛ التكلف؛ الصالونات الأدبية.

الحرب GUERRE

تشكل الحرب موضوعاً أدبياً أساسياً. ولكنها وأبعد من هذا تفسح في المجال أمام مؤلفات تأخذ مواقف جذرية من القيم الأخلاقية. من الظاهر أن العلاقة بين الأدب والحرب تبدلت عبر القرون، بل وحتى انقلبت رأساً على عقب.

تعتبر الحرب واحداً من الموضوعات الأساسية في نصوص أدبية مؤسسة. لطالما اعتبرت ملاحم العصور القديمة وأناشيد البطولة، وهي إنجازات متخيلة وميثولوجية، لطالما اعتبرت حكايا تفسر وجود بلد، وجود مدينة أو سلالة: رغم كونه يعبر عن وجهة نظر الأقوياء فإن الشكل الملحمي يماثل خيالاً جماعياً، ميتولوجيا مشتركة. المحاولات الحديثة لكتابة ملحمة في فرنسا من رونسار (*الفرنسياد* 1572) إلى فولتير (*الهنرياد* 1728) مروراً بشابلين (*جان دارك: العذراء* 1658) رمت إلى نفس الهدف المؤسس. في جانب آخر، ومنذ القرون الوسطى، كانت اليوميات والمذكرات إستجابة لأوامر الكبار الذين كان هاجسهم تدوين حكايا بطولاتهم السياسية والعسكرية لتنتقل إلى الأجيال اللاحقة. إلى جانب هذا الأدب الرسمي ظهرت نصوص أكثر فردية وإن كانت تقدم وجهة نظر ملتزمة ومتحيزة وخاصة فيما يتعلق بالحروب المدنية: غير أن «مآسي» أغريبا دوبينييه (1616 ـ 1623) أو «*مذكرات* ريتز (كتب حوالى 1675 ونشر 1717)، زعيم (لافروند) يعالجان موضوع الحرب باعتبارها لحظة أساسية في الحياة السياسية.

تغيرت وجهة النظر بدءاً من «الثورة». تشكيل الجيوش الضخمة وعملية التجنيد أديا إلى عدم جعل حكاية الحملات العسكرية حكراً على القائد العسكري: يمكن أن

تكون حكاية الجندي، ويمكن للكتّاب الشهادة على متاعب هذا الأخير. كما هو الحال في الحروب النابوليونية (بلزاك، *«طبيب الريف»* 1833) وظهور الصور الأسطورية التي تتكامل؛ «للعريف الصغير» و«المتذمر دائماً». وجه ستاندال الاهتمام في *«المنزل الريفي في بارم»* (1839) نحو الفرد في وسط المعركة: الإنطباع المتعلق بخصوص المعركة يشده وخاصة أن البطل فابريس ديل دونغو، ليس جندياً. أحيا فكتور هيغو الصورة النابوليونية وبشكل خاص بإظهار الهزيمة في واترلو، سواء على النمط الملحمي كما في *«أسطورة القرون»* (1859 ـ 83) أو كما في *«البؤساء»* (1862) بوساطة وصف يقوم على المعاقبة بين تثمين التخطيط وفظاعة التفصيل. تم التعبير عن فظاعة الحرب الأهلية أيضاً في *«ثلاث وتسعين»* /Quatre - vingt treize» التي كتبت 1874 مباشرة بعد «الكومونة» والتي تحمل على مرحلة «الثورة وعلى ثورة الملكيين» وفي ديوان *«أمسيات ميدان»* (1880)، أو فيما بعد في *«النكبة»* (1892) حيث يصور زولا حرب سنة 1870 في نهاية «الكومونة» التي أغرقت فرنسا بفوضى عارمة. ومهما يكن من أمر فإن معظم الكتاب الفرنسيين تحاشوا الحديث عن «الكومونة» التي لم يكونوا من أنصارها اللهم سوى بعض الإستثناءات مثل جيل فاليس (*الثائر* 1882).

في السنوات 1915 ـ 1918 وبعد زمن دعا فيه الأدب الوطني إلى الحرب (باريس، ديروليد، بيغي قلبت تعبئة وموت ملايين البشر في حرب صناعية قلبت تصورات المعركة. في الشعر (سندرار *«حرب لوكسمبورغ»*، 1916؛ أبولينير *«كاليغرام» 1918)، أغاني شعبية (وطنية كما عند الفوضوي مونتيهيس الذي انضم إلى الحلف المقدس) أو تعبر عن الغضب كما في «كروان»* (التي جمعت من الخنادق من قبل ب. فايان كوتيرييه) والكثير من الروايات والشواهد بدءاً من *«تحت ڤردان»* لجينيڤو (1916) و*«النار»* لباربيس (1916) حتى نهاية الثلاثينيات آثار كانت تقدم وجهة نظر الجندي أو المرؤوسين من القادة، يوميات الحرب وإن كانت غالباً ما تفعل ذلك على أرضية وطنية. ثم أخلت الوقائع الساحة للخيال عند كتاب شاركوا في القتال ـ جييونو (*القطيع الكبير* 1931) سيلين (*رحلة في آخر الليل* 1932)، مارتين دي غار (*الصيف 14*، 1936) أو كما عند الذين لم يكن لديهم العمر ولا العافية مثل لويس غوييو (*الدم الأسود* 1935) أو جيل رومين (*رجال الإرادة الطيبة*، بدءاً من سنة 1932)، ازداد الشعور بالفظاعة والعبثية، والتزم العديد من الكتاب قضية السلام. وإذا كنا نجد عودة إلى البطولة في روايات مارلو، فإن العبثية والفظاعة استمرت غالبة

في الروايات التي صورت إثر انتهاء الحرب العالمية الثانية الكارثة 1940 (اراغون «أورليان» 1944؛ روبرت ميرل *«ويك ـ أند في زيدكوت»* 1949؛ كلود ـ سيمون، *«طريق فلاندرة»* 1960) أو حتى التحرير (نيمييه *«الخيَّال الأزرق»* 1950). وقد انشغل الأدب في تلك المرحلة بموضوعات المقاومة (راجع هذه الكلمة) والتهجير والإبادة بشكل خاص: ظهرت حكايا غياب الأنسانية (روبيرت انتيلم: *«الجنس البشري»* 1947؛ جان كيرول *««أعيش حب الآخرين»* 1947؛ ايلي ويزيل، *«الليل»*؛ *«الفجر»* 1960، *«النهار»* 1961؛ جورج سمرين *«يا له من أحد جميل»* 1980؛ *«الكتابة أو الحياة»* 1994). إثر «التحرير» قسمت عملية التصفية الكتاب بشكل عنيف، «دريبه» بانتحاره أفلت من الصعاب، تمت تصفية برازيلاك، أدين آخرون ومنعوا من النشر مدة من الزمن واتهموا بجلب العار. الأدب المعادي للحرب: غدا هذا الموضوع مسيطراً في الأدب الملتزم بما في ذلك الأدب المناهض للأستعمار أو ما ينتج عنه (على سبيل المثال آسيا دجيبار *«أحمر الفجر»* [1970] عن الحرب الجزائرية أو ميشال راكوتسون *«المنزل الميت»* [1984] عن الحرب الأهلية في مدغشقر).

وضعت حرب 1914 ـ 1918 حداً للوهم القائل بإمكانية تصوير الحرب بإعتبارها كلاً مفهوماً ومنسجماً. غلبت وجهة نظر التجربة الفردية في حدود اللامعنى على معنى التاريخ الذي مجدته الملاحم القديمة. غالباً ما جاءت حكايا الحروب الحديثة أقرب إلى تجارب المقاتلين ولغتهم. وهكذا وجد الأدب نفسه أمام تحد على المستوى اللغوي: مزيج من التراكيب والألفاظ الشعبية، تيقن من عجز اللغة عن التعبير عن الفظاعات والوحشية وغياب الأنسانية. غالباً مسالم في فرنسا (اللهم إذا استثنينا أدباء مثل مونتيرلان، مارينيتي أو دريبيه لا روشيل) هذا النوع من الأدب استعاد نفس المشاهد ونفس الكلمات. مع الحرب العالمية الثانية زادت الهزيمة وعبثيتها، وخصوصاً المعتقلات وعمليات الإبادة، من عميق الشعور بالفظاعات. وهذا ما أسماه جان كيرول الرواية العازرية، أي حديث من عاد من مملكة الموتى والذي يرسم حداً للأدب بين واجب القول وعدم لياقة العمل الأدبي في مواجهة واقع من هذا النوع، ولكن هنا بالذات تتفجر قوة الكلام في رفضه للعنف: هذا هو الحال مع *«ثلاث وثلاثون سونيتيه كتبت سراً»* لجان كاسو (1944) كتبها ذهنياً في زنزانته. وبعيداً عن التجليات الملحمية للحرب التي تبرزها اللحظة البَدْئية لمجتمع ما، بات مطروحاً مسألة أساسها الأنتروبولوجي باعتباره نفياً لكل حضارة.

Cayrol J., *Lazare parmi nous*, Paris, Minuit, 1950.- Norton Cru J., *Témoins* [1929], rééd.

Presses universitaires de Nancy, 1993.- Rieuneau N., *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1930*, Paris, Klincksieck, 1974.- Coll.: *Écrire la guerre*, C. Milkovitch-Rioux et R. Pickering (éd.), Grenoble, Presses universitaires, 2000.-*La guerre et la paix dans les lettres française*, textes réunis par Jean Relinger, CNRS-Université de Reims, 1983.

ميشال توريه

راجع: الوقائع؛ الالتزام؛ الملحمة؛ المذكرات؛ الحرب الكلامية؛ المقاومة؛ الرواية التاريخية.

الحرب الكلامية POLÉMIQUE

(مجادلة بالكتابة في أمور سياسية أو أدبية أو علمية... مناظرة)

تعني هذه الكلمة مواجهة أو جدالاً حامياً (اللفظة اليونانية *Pólemos* تعنى «الحرب»). ظهر هذا النعت (Polémique) في القرن السادس عشر وصفاً لنشيد حربي. في الأدب، الاحتراب هو ميدان المواجهات التي يمكن أن تشمل جميع الميادين، وبخاصة السياسية، والدينية، والجمالية، والعلمية. الحرب الكلامية هي السجل الموازي.

يشكل هذا النوع من المناظرات العنيفة إحدى ثوابت النتاج اللغوي بعامة، والنتاج النصي بخاصة، والأدب تحديداً. قد تكون وسيلته ـ هذا هو حال *«الأبرشيات»* لباسكال (1656 ـ 58) كتابة جدالية ضد اليسوعيين ـ كما قد تكون جوهر الموضوع ـ وهذا هو الغالب: نذكر *«معركة هرناني»* (1827)، من بين الكثير. غالباً ما يكون الجدال الأدبي، والجدال العسكري وجهين لنفس الأزمة، مثل الحروب الدينية أو المقاومة أيضاً، حيث نجد العديد من الأمثلة. وهكذا، يتعذر علينا تبيان تاريخية الأدب التناظري الذي لا يمكن ملاحظته إلا بالنظر «هنا وهناك». قد تكون المناظرة مكتوبة أو شفهية، كما قد تكون شخصية، أو تشترك فيها فئات وجماعات، تتجاوز قادتها، وتواجه خصوماً معاصرين، أو تفصلهم القرون. عندما هاجم الكاردينال دي پولينياك فلسفة لوكريس، وڤولتير جنسينية پاسكال، فإن ما قاما به لم يكن سوى إغناء مناظرة ملتهبة مستمرة عبر الأيام. عندما رد روسو في *«رسالة إلى دالامبير حول المسرح»* على مقال «جينيڤ» في «الإنسيكلوبيديا» (الذي كتبه دالامبير) أحيا مناظرة قديمة حول فائدة المسرح. المعاجم نفسها (بيل، *«المعجم التاريخي»* ڤولتير *«المعجم الفلسفي»* فلوبير *«معجم الأفكار الموروثة»*...) نوع ملائم للمناظرات. قد تكون المواجهة حامية بشكل خاص، إذا ما تبادل المتناظرون الرسائل والمنشورات الهجائية، بل وحتى القذف والشتائم. وهكذا، ففي العام 1752 عندما

اندلعت «معركة البوفون» بين المعجبين بالموسيقى الغنائية الإيطالية (روسو، ديدرو. . .) وأنصار الموسيقى الفرنسية (رامو، دالامبير. . .)، كانت المناظرة عنيفة إلى حد أن الملك، أمر الكوميديين الإيطاليين بمغادرة باريس (آذار 1754). في *«رسائل إلى م. دي ڤولتير حول هيلوبيز الجديدة»* هزئ ڤولتير من روسو الذي كان يرى أن الموسيقى الفرنسية لا تعرف الإيقاع ولا النغم (*رسائل حول الموسيقى الفرنسية*). يهدف المناظر إلى دحض طروحات الخصم بكل الوسائل المتاحة، منطلقاً من التعريض والإلماح، وصولاً إلى المحاكاة الساخرة. ولكي يصل إلى هدفه، غالباً ما يلجأ إلى مفاجأة الخصم، إذ عليه أن يجد الحجة أو العبارة التي لا يتوقعها هذا الخصم. غالباً ما يتطلب هذا الخطاب العنيف شيئاً من المغالاة، ويضع فنون الخطابة في خدمة مشروعه التحقيري.

يرجع هذا النوع من الخطاب أولاً إلى المجال القضائي، ذلك لأنه يهدف إلى الحصول على تأييد الشهود أو القضاة، عن طريق تجريد الفريق الخصم من أهليته. غير أن المجالين الخطابين الآخرين (الاستشاري والبرهاني) قد يتخذان أحياناً مظاهر تناظرية، ذلك أن المداولة أو اللوم، قد يترافقان مع شيء من الحدة أو العنف. يدور الأمر هنا على إظهار مدى لامعقولية أفكار الآخرين، أو تفاهتها، أو خطورتها، أكثر مما هو مجرد عرض أفكار خاصة. حتى وإن كان التناظر لا يتطلب كذباً بالضرورة، غالباً ما يلجأ المناظر إلى تضخيم ملامح الخصم، وصولاً إلى الكاريكاتير، يكدس العيوب، يكثر من القذف، وصولاً إلى الشتائم، ليطرح خصمه أرضاً، بحيث لا تقوم له قائمة بعد ذلك. الأشكال الأدبية لهذا متعددة. إذا كانت الأهجية، والكتاب المفتوح والرسالة الأهجية، وقصيدة الهجاء. . . أشكال تنتمي صراحة إلى النوع، فإن أشكاله قد تتعدد إلى ما لا نهاية، بحسب قدرة الأدباء على الابتكار، غالباً ما تكون المجادلة سياسية (كما هو الحال في المازارينيات)؛ في المجال الأدبي، تحتل المعارك مكاناً مميزاً (بخاصة المعركة بين القدامى والمحدثين). قد يكون التناظر مجرد تسلية أدبية، حيث يتظاهر كل واحد بالحميا والاندفاع لإثبات براعته، ولكنه غالباً ما يكون خطاب إقناع ملتهب. السجل الاحترابي هو في الواقع، يماثل التعبير عن الغضب والمشاعر المقترنة بالاحتقار والحقد. والمجازفة هنا تكمن، أنه في حال تجاوز الجدال حدوده القصوى، يتحول من مناظرة فكرية إلى عداوة للأشخاص: الأمثلة كثيرة. تضع الإهانة حداً للمناظرة، لأنها تولد الحلقة المفرغة للشتائم والسباب، حيث يغدو الجدال دفناً للأفكار.

Kerbrat-Qrecchioni C. & Gelas N., *Le discours polémique*, PUL, 1980. - Marcellesi J.-B.,

«Éléments pour une analyse contrastive du discours politique», *Langages*, septembre 1971, n°23, -Roellenbleck G., *Le discours polémique: aspctds théoriques et interprétations*, Tübingen, G. Narr et Paris, J.-M. Place, 1985.

جان ـ فريدريك شوڤالييه

راجع: الخطاب السياسي والأدبي؛ الالتزام؛ القياس الإضماري؛ الإبيديكتيكي؛ المقالة النقدية؛ السياسة؛ المعارك؛ فن الخطابة وعلم البيان.

الحرف، المزخرف LETTRE, LETTRINE

راجع: الألفباء (الأبجدية)؛ طريقة الطباعة

الحَرْفية LETTRISME

(نظرية فنية وأدبية تحصر الشعر والجمال في موسيقى الحروف أو ترتيبها بشكل خاص)

الحرْفية حركة أدبية طليعية أسسها ايزيدور ايزو بعد الحرب العالمية الثانية. وكما يدل عليها اسمها فهي لا تتخذ الجملة مادة لها، ولا حتى الكلمة، وإنما الحرف، متوقفة عند شكله الإملائي أو تصويتيته لا عند وظيفته اللغوية العادية. عملياً يقدم لنا النص الحرفي حروفاً متتابعة منتظمة في فضاء الصفحة ولا دلالة بها سوى القيمة المتضمنة في خلق فني أصيل. ظهرت الحرفية في أنماط تعبيرية غير الأدب، طبقت في الموسيقى، وفي الفنون البلاستيكية، وفي الفنون البصرية.

رمت الحرفية، على أثر حرب عالمية كارثية، إلى الحفر شيئاً فشيئاً في الوظيفة التواصلية للغة، شأنها في ذلك شأن الأدب الملتزم لنفس المرحلة، كان الحرفيون يملكون في الأساس تصوراً سياسياً لدورهم الفني. ومع ذلك فقد أخذت الحرفية العديد من ملامح السيريالية. لقد عبرت عن نفس الرغبة بالهدم، ولجأت إلى نفس أساليب تحدي الجمهور في مشاهد حيث يتقدم بما لا يقاس التوجه نحو الـ «*happening*» على الاهتمامات الجمالية (1947). يمتزج فيها غموض النوع الجديد: تظهر ذلك عناوين مؤلفات ايزو الأولى: «*إجازة اسم ومنقذ*» (1947) «*صحف الآلهة*» (1950) «*بحث في الاقتصاد النووي، انتفاضة الشبيبة*» (1958).

ومع ذلك، وفيما كان الشعراء السرياليون، وانطلاقاً من برنامج ثوري يقدمون شعراً واضحاً لقارىء رامبو أو لوتريامون، فإن الحرفيين تعاملوا مع اللغة بطريقة أكثر

جذرية. لقد حرص ايزو في بيانه «*مدخل إلى شعر جديد وموسيقى جديدة*» (1947) على إدراج الحرفية ـ بطريقة لا تخلو من السخرية ـ في الموروث الطويل للتاريخ الأدبي الفرنسي. بيد أن التلاعب بالعلامات المادية للكتابة هي أكثر قرباً من تجارب الموسيقى المعاصرة، أو التجديدات التخطيطية للرسم، منها إلى ما يعتبره الأدب خاصاً به. وهكذا جنح بعض الحرفيين نحو الشعر الصوتي. ومهما يكن من أمر، وكما حدث أحياناً في الفن المعاصر، فقد تقدم الخطاب التنظيري من حيث الكمية على الإبداعات الحرفية بالمعنى الدقيق للكلمة. ورغم أفولها السريع استمرت الحرفية لتصل بدءاً من العام 1959 إلى حركة ديبور «الضد راهنية الدولية» التي استنكرها ايزو ـ والتي لعبت دوراً فعلياً في حركة أيار 1968.

تطرح الحرفية وقبل كل شيء قضية الأدب وحدوده. منذ فلوبير بدت هذه تتقدم رافضة الخطابة والاستخدامات الاجتماعية للغة. رأى ايزو أن بمقدور الأدب تجاوز اللغة بأن يجمع مثلاً متواليات لا معنى لها من العلامات الخطية التي تحتاجها اللغة، ولكنها لا تشكلها. وهكذا فإن ايزو لا هم له إلا فك العلاقة الكنائية التي توحد منذ أقدم العصور ما بين معنيي كلمة «*Litterae*» والتي تدل في آن على الحروف الهجائية أو الآداب ـ الجميلة. ظاهرياً، لم يكن هذا نجاحاً.

هناك بدون شك أسباب نظرية واجتماعية أيضاً وراء هذا الفشل النسبي للحرفية. سار ايزو في عمله هذا على خطى طليعيي بداية القرن: مذهب نظري قوي، تظاهرات عامة، منشورات تجريبية قليلة العدد ولكن بارزة جداً. ولكن اللافت أنه بعد سنة 1945، انتقل مركز الحياة الأدبية من جماعات الطلبة والمبدعين الشباب الذين وفروا النجاح للطليعيين إلى أوساط النشر والصحافة، وبمعنى آخر نحو دائرة الإنتاج والوساطة الثقافية (دائرة عملت يومها على النجاح المستمر للرواية الجديدة بالقدر الذي بالكاد يضمن استمرارية الميل للأدب الواضح).

السيريالية كانت لا تزال مستمرة ومواكبة لهذا التحول في الحقل الأدبي (من هنا المنزلة التي منحها إياها وضعها كآخر حركة أدبية فرنسية طليعية). يثبت تاريخ الحرفية أن هذا النموذج الطليعي قد مضى، وأن الرفض الثقافي والاجتماعي بأشكاله الأكثر جذرية يمارس الآن في ميادين أخرى.

Curtay J.P., *La poésie lettriste*, Paris, Seghers, 1974. -Devaux F., *Entretiens avec Isidore Isou*, Charlieu, La Bartavelle. 1992. -Isou I., *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947; *Traité d'économie nucléaire. Le Soulèvement de la jeunesse*, Lau-

sanne, Aux escaliers de Lausanne, 1958; *Les Véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du surréalisme et du lettrisme, 1965-1973*, Paris, Centre de créativité, 1973.

آلان ڤيلان

راجع: ألفباء؛ الطليعة؛ تراسل الفنون؛ الحركة الدولية المناهضة للواقع الراهن؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الشعر؛ العلامة؛ السريالية.

حركة MOUVEMENT

راجع: المدرسة

الحركة الدولية المناهضة للواقع الراهن INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

طليعة ثقافية وسياسية عبرت عن نفسها بوساطة المجلة التي حملت نفس الاسم (صدر منها 12 عدداً ما بين 1957 و1969)، وجهت هذه الحركة (I.S.) نقداً جذرياً للمجتمع الليبرالي - التجاري، وإلى أشكاله الاستلابية المعاصرة («المشهد»). بحيويتهم المفرطة، ورغم قلة عددهم، كان الحركيون في مقدمة الثورة الطلابية في أيار سنة 68.

تأسست سنة 1957 بدفع من غي ديبور، وإن كانت تنبثق بشكل أساسي من فصيل منشق (الدولية الحرْفية التي ظهرت سنة 1952) عن حرْفية ايزودور ايزو، فصيل انضم إليه عدد من الزمر الصغيرة من الطليعيين الأوروبيين (من بينهم أسجير جورن، القادم من مجلة *«كوبرا»*). في مرحلتها الأولى اهتمت (I.S.) بنقد يغلب عليه الطابع الثقافي والجمالي: لاحظوا انحدار وتحلل الفن والأدب المعاصرين العاجزين عن التجديد الحقيقي وذلك منذ القرن التاسع عشر، ومنذ المحاولة السوريالية، وجه الحركيون اهتمامهم بشكل خاص صوب الأشكال الثقافية الأكثر انتشاراً (السينما، الإعلان، الحكايا المصورة، إلخ). أولوا اهتماماً كبيراً جداً بالتنظيم المدني مقدمين نظرية «للسير على غير هدى» (طريقة «هائمة» للتعرف على المدينة) ومشاريع «للتنظيم المدني الموحد» (تنظيم شامل للبيئة اليومية بهدف إثارة بعض أنواع السلوك لدى القاطنين أو العابرين في تلك الأمكنة).

بدءاً من سنة 1962، أحدث ج. ديبور في نشاطات (I.S) انعطافة سياسية بمنتهى الوضوح قائمة على رفض الرأسمالية الغربية كما البيروقراطية الشيوعية، معتبراً الكتلتين وجهين متلازمين لنفس العملية الشمولية المستعبدة للإنسان. وحوالى 1966 -

1967 أعطى نشاط الحركيين نتائجه المرئية الأولى مع الفضيحة التي أثارها نشر مقالة نقدية كتبها الطالب مصطفى خياطي على نفقة النقابة الطلابية في ستراسبورغ وهي بعنوان *«بؤس الوسط الطلابي»*. وفي السنة نفسها ظهر *«مجتمع المشهد»* لديبور. و*«مقالة في آداب السلوك، خدمة للأجيال الجديدة»* لراوول فانيغيم. بلغ تأثير الحركيين ذروته خلال أحداث أيار سنة 68: شكلوا مع «الساخطين» في نانتير الفصيل الأكثر تطرفاً في الحركة. بعد سلسلة مهمة من الملاحقات، انحلت الحركة سنة 1972، وتابع غي ديبور مسيرته منفرداً حتى سنة انتحاره عام 1994.

راغبين في متابعة التجربة السوريالية انطلاقاً من النقطة التي توقفت عندها، وإعادة التفكير بماركسية البدايات وتكييفها مع الأوضاع المعاصرة للتوسع الرأسمالي، ركز الحركيون، مستلهمين جزئياً هنري ليفيڤر وكورنيليوس كاستورياديس، ركزوا عملهم التدميري على الحياة اليومية بواسطة «بناء حالات»، بمعنى خلق المناخات الجماعية والموحدة القائمة على العبث، و«الانحراف» (إعادة استخدام مدمر للآثار الفنية المكرسة) و«التضليل». المفهوم المركزي الذي قام حوله الفكر النقدي للحركيين هو «المشهد». مبدأ حشوي ـ هو غاية ووسيلة في آن معاً ـ لمجتمع ليبرالي قائم على إنتاج السلع واستهلاكها، «المشهد» هو إحلال الحياة الواقعية والمعاشة محل الصور والتصورات، وهو يشكل بالتالي الاستلاب الأوحد الذي لا يمكن تخطيه في المجتمع المعاصر.

طامحين إلى تجاوز جذري للفن بأشكاله القائمة، رفض الحركيون دائماً الاندماج في الدوائر الثقافية الكلاسيكية. عبروا عن أنفسهم في فرنسا عن طريق مجلتين *(انترناسيونال سيتيياسيونيست*، وبوتلاتش ***Internationale sétuationniste et Potlatch***) وبواسطة العديد من المناشير. ينتمي نتاجهم الأدبي إلى المقالة، والرسالة النقدية والبيان الذي ينسجم تماماً مع المعنى الدقيق للشعار. تمتاز كتابة ديبور، التي أخرجت أربعة أفلام سينمائية، تمتاز بدقة مصقولة تذكرنا بتلك المعروفة لدى أخلاقيي القرن السابع عشر (*«تقريظ»*، 1989). يمكن إيجاد صلة قربى بين طروحات الحركيين وطروحات بريخت وأدورنو أو غينتر انديرز، ولكنها بمجملها تحركها ممارسة لعبية للهدم، تلاعبات لفظية في الشعار، أو استخدام مدمر للفنون المسماة «وسطى» من مثل الحكايا المصورة أو لوحات الإعلان.

Bourseiller C., *Vie et mort de Guy Debord,* Paris, Plon, 1999. -Chollet L., *L'insurrection situationniste,* Paris, Dagorno, 2001. -Debord G., *La société du spectacle,* Paris, Gallimard

[1967], 1996. -Vaneigem R., *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard [1967], 1992. -Coll.: *Internationale situationniste* (1957-1969), Paris, Fayard, 1997.

بنوا دونيس

راجع: الطليعة؛ الإيديولوجية؛ الحرْفية؛ البيان؛ الأخلاقيون؛ المقالة النقدية؛ السريالية.

حظوة FORTUNE

راجع: نجاح

الحقل الأدبي CHAMP LITTÉRAIRE

الحقل الأدبي هو مصراع من نظرية الحقول التي صاغها بيير بورديو بعد سنة 1965 نتيجة أعمال تناولت الأدب كما الدين، الجامعة، الهيمنة... «الحقل الأدبي» مفهوم وثيق الصلة بالحقل الفكري كجزء ينتظم في المجموعة التي يشكلها هذا الأخير. يحدد الحقل بأنه «بنية من العلاقات» بين المتعاملين، الممارسات والأشياء في مجال ناشط، في الحقل الأدبي: الكتّاب، الناشرون، النقاد، القراء، الخلق، النشر، القراءة، النتاج. لا يمكننا استعمال لفظ حقل لعمل ما إلا إذا كان يمثل داخل المجتمع مجالاً قابلاً لتعيين هويته، على شيء من الاستقلالية، بمعنى أن له قوانينه وقيمه وقواعده الخاصة.

تحدث بيير بورديو عن الحقل الثقافي باعتباره «كلاً ملموساً تحكمه قوانينه الخاصة». يتميز الحقل بتاريخه المحدد وبشكل من أشكال الاستقلال المخصوص. لتحليل مفهوم الحق لا بد، كما يصر بورديو، من القيام بعمليات مقارنة منهجية ما أمكن ذلك. يمثل مفهوم «الموقف» في الاستدلال دوراً مركزياً يشبه الدور الذي لعبته في موروث التاريخ الأدبي ألفاظ مثل «الإنسان»، «المؤلِّف» أو «العبقرية». يُنظر إلى أنه موقف، في مرحلة من تاريخ الحقل ما هو نظرية أو مذهب جمالي (على سبيل المثال بعد سنة 1830 الفن للفن، الفن الاجتماعي أو العودة إلى «الحس السليم» لدى بعض أدباء المسرح). كما يمكن أن يتمثل الموقف بمدرسة أدبية (مثل البرناسية بعد سنة 1870 أو الطبيعية بعد 1885) بمجلة أو بدار نشر، بنوع أدبي معين، أو بخصوصية ما داخل النوع (رواية ريفية، رواية بوليسية). تتوقف إمكانيات التعبير والمسيرة المهنية للكتّاب على تصورات المواقف التي تميز الحقل الأدبي.

موقف ما، بحسب بورديو، يمكن تمييزه بتعبير شبه تقني كما نميز مركز عمل.

تحديد الموقف، الأحكام المتعلقة به، إيقاعات العمل والنشر، المجلات وعدد النسخ المطبوعة، التعاون مع الآخرين، الناشرون، أو الفرق التمثيلية في حال المسرح، وحتى أيضاً أنماط الحياة المرتبطة بالموقف، كلها نقاط يجب أن تؤخذ بالحسبان. يمكن للكاتب المبتدىء في الحقل الأدبي التوجه نحو موقف موجود قبلاً باعتماده ممارسة أدبية معروفة ومقننة بشكل جيد. كما يمكنه أيضاً خلق موقف جديد والانتظام من أجل تحقيق هذا الهدف مع آخرين في مجموعة طليعية. إذا نجحت العملية ينتج عنها إعادة تشكيل مجمل بنية الحقل الأدبي.

ومن هنا يمكن تحليل الآثار الأدبية باعتبارها «اتخاذ موقف» والمسيرة المهنية للكتَّاب باعتبارها مسارات داخل الحقل بمعنى أنها سلسلة المواقف التي اتخذوها في داخله. تبدو خياراتهم متأثرة بمظاهرهم. تفترض دراسة الحقل الأدبي أن نحلل بشكل خاص الخصائص الاجتماعية للكتَّاب: العمر، المنبت الاجتماعي والجغرافي، نمط ومستوى الدراسة، الحالة، ظروف البدايات. جمع هذه المعلومات على سلم عريض واستكمالها بأبحاث تتناول الكتاب الناشطين وكيفية توزعهم على مختلف الأنشطة، يسمح بتحديد التشكل الاجتماعي للحقل الأدبي. إنها تتضمن تحليل الكتاب والآثار المعتبرة فردية وذلك بتحديد موقعها في إطار المجموع. يرتبط الحقل الأدبي بالحقل الفكري المتعلق هو الآخر بالسياسة والدين والاقتصاد. الحقل الأدبي هو إذن وسيط بين الأدب وسائر النشاطات والقيم والتمثلات الاجتماعية.

الإشكالية التي أتى بها مفهوم المشروعية ـ وفق ماكس فيبير ـ توجه التفكير بالحقل الأدبي نحو علم اجتماع تاريخي لنشوء التراتبيات الفكرية والأحكام. كما أن مفهوم المشروعية يوجه البصر نحو تفحص الغايات والدوافع لدى الكتّاب. الدلالات المرتبطة بالعمل، «المعنى المقصود» بحكم أنه فاعل في سياق اجتماعي مخصوص، عرض الذات والآخر الناجم عن ذلك هي الموضوعات التي تظهر على مستوى أول. مراسلات، مذكرات، مسودات، روايات مختلفة للنصوص، وبالنسبة للكتّاب العاملين، التحريات المباشرة عن طريق المقابلة، كلها وسائل بمتناول عالم الاجتماع الذي ينشد إتمام تحليل الآثار بشكلها ودلالاتها.

يرجع التحليل الذي يستخدم ألفاظ الحقل بالدرجة الأولى إلى علم الاجتماع. ولكن لدى تطبيقه في الأدب سمح بتجديد تحليلات التاريخ الأدبي، كما بدراسة التأملات والقيم الجمالية والشكلية.

ومنذ ثمانينيات القرن الماضي، استخدمت لفظة الحقل على نطاق واسع في الدراسات الأدبية ولكن بمعنى شديد الاتساع وبالتالي يفتقر إلى الدقة.

باعتباره مجالاً للفاعلية أخذ بالتمايز تدريجياً عن المجالات الأخرى، (خضع الأدب طويلاً للكنيسة وللأرستقراطية) يندرج الحقل الأدبي في عملية تطور استمرت طويلاً لاكتساب مزيد من الخصوصية. لا مجال لفصل نشأته وتطوره عن انتشار المدارس والقراءة، وظهور «سوق» للمؤلفات بات ممكناً مع انطلاق الصحافة والنشر، والتحول الذي طرأ على وضعية المثقفين والكتّاب نتيجة لذلك. الحالة الأولى لتكون حقلاً أدبياً في فرنسا ظهرت في القرن السابع عشر عندما ازداد الجمهور واحترف الأدباء مهنة الكتابة وباتوا قادرين على العيش منها، وتزامن ذلك مع اعتبار الأدب قيمة معترفاً بها مدعومة من مؤسسات (الأكاديمية الفرنسية 1635؛ الكوميديا الفرنسية 1680...).

شهد منتصف القرن التاسع عشر تطوراً حاسماً مع توسع جديد للجمهور ـ بفعل انتشار المدارس ـ والنشر ـ بفعل التصنيع وظهور الصحافة ذات السحب الكبير. نتج عن هذا تقسيم الحقل إلى دائرتين: دائرة الانتشار الواسع الناتج عن نجاح المبيع والربح المادي، ودائرة الانتشار الضيق العائد إلى القيم الرمزية والمعترف به من قبل النظراء. ترسخ هذا الاستقلال المتزايد للحقل وتجسد بشكل خاص بنظريات الفن للفن. وهكذا بدا الحقل بمثابة فضاء تتصارع فيه طرائق شتى لتصور الأدب، وتحاول كل واحدة منها فرض تحديدها للأدب «الحقيقي». وحتى داخل كل دائرة فإن المدارس والاتجاهات تتصارع (وهكذا تعارض الفن للفن مع الرومانطيقية المفروضة اجتماعياً).

يتدخل مفهوم المشروعية ليعني شكلاً خاصاً من الحظوة، «رهان» يحدد قواعد المنافسة والصراع من أجل التفوق والغلبة. في دائرة الضوء هذه يمكن النظر إلى المجموعات الأدبية كما لو أنها مشاريع تسعى للحصول على مشروعية كبيرة قدر الإمكان. تحليل العلاقات بين تطور تشكيل وبنية هذه المجموعات الأدبية، مقتضياتها وجمالياتها من جهة، ومن الجهة الأخرى المواقف المتتابعة التي تتخذها وفقاً للتأثير والشهرة المكتسبة، يكشف دينامية التطورات الجمالية.

وفق تصور انتشر بعد سنة 1850 مع الفن للفن اعتبرت السياسة شكلاً من أشكال التبعية: يغامر الكاتب بخيانة دوره إذا لم يحصر اهتماماته بأمور الفكر «أدبية خالصة». قضية دريفوس بدلت هذا التصور. حشد الكتاب إلى جانب العلماء

والجامعيين في خدمة حقوق الإنسان أرسى في الحقل الأدبي دلالة إيجابية للالتزام السياسي. اتخاذ موقف، النضال من أجل قضية اجتماعية أو سياسية سوف يعتبر واحداً من المهمات الأساسية الملقاة على عاتق الكاتب، وبمعنى أوسع على عاتق المثقف في بعض المناسبات. المعارك الكلامية التي دارت على الالتزام أو عدمه، كما على أشكال هذا الالتزام حركت الحقل الأدبي الفرنسي في القرن العشرين. إلى جانب الأبحاث التي تناولت مثقفين يتمتعون بمشروعية فائضة مثل فلوبير وسارتر، فإن الأعمال التي دارت على حالات أقل مشروعية ـ مثل الأبحاث الرائدة التي قام بها أ.م. تييس عن الرواية ـ المسلسلة ـ ضرورية لإضاءة شكل مجمل الحقل وبالتالي معنى الاختيار الذي يقوم به الأدباء ومن هنا دلالة النتاج.

نموذج الحقل الأدبي هو فرنسي أولاً وقبل كل شيء ومسدس الأضلاع. يختلف تاريخ الحقول وشكلها وفقاً للبلدان. وهكذا فإن بلجيكا الفرنكوفونية، دولة مستقلة وذات تراث ثقافي عريق ليست مجرد محيط خارجي للحقل الفرنسي، وكذلك هو الحال بالنسبة لسويسرا وكيبيك، لا تزال المستعمرات السابقة في قسم كبير منها على هذه الحال. يمكن قراءة التاريخ على المقياس الفرنكوفوني بمثابة بزوغ حقول وطنية متمايزة حيث تمثل قضايا الهوية دوراً أكبر مما هو ماثل في مسدس الأضلاع.

Bourdieu P., *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992. -Ponton R., «Naissance du roman psychologique», *Actes de la recherche en sicences sociales*, 1975, 4. -Sapiro G., *La guerre des écrivains*, Paris, Fayard, 1999. -Thiesse A.-M., *Le roman du quotidien*, Paris, Le Seuil [1984], 2000. -Viala A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

ريمي بونتون

راجع: الاستقلال؛ علم الجمال؛ التاريخ الأدبي؛ علم الاجتماع؛ سوسيولوجيا الأدب (علم الاجتماع الأدبي).

الحقل السيميائي — CHAMP SÉMANTIQUE

راجع: السيميائية

حقوق المؤلف — DROITS D'AUTEUR

راجع: امتياز المطبعة، الملكية الأدبية، مجتمعات الأدباء.

الحكاية CONTE

(سرد المغامرات الخيالية للتسلية)

تخضع الحكاية لثلاثة معايير أساسية: إنها تروي أحداثاً خيالية بل وحتى خارقة، هدفها التسلية وإن كانت غالباً تحمل مغزى أخلاقياً، وتعبر عن موروث شفهي موغل في القدم وشبه عالمي. بدأت «شعبية» وشفهية لتغدو بسرعة أدباً يدرس حيث اشتهر منها «حكايا الجن» ثم شملت جميع المواضيع.

ولدت الكتابة في رحم الحسابات والحكايا: مخطوطة مصرية على ورق البردى ترجع إلى القرن الثالث عشر ق.م هي أقدم ما وصلنا من هذا النوع، تحوي حكاية *«الأخوين»*. *«حمار أبيليه الذهبي»* (القرن الثاني ب.م). تبدو حكاية ميلزية (حكاية على الطريقة الشرقية *Sermo Milesius*). تحوي حكاية *«آمور وبسيشيه»* إحدى الحكايا الأكثر انتشاراً اغتذت الحكايا الوسيطة من الحكايا المنبثقة من الموروثات التوراتية، ومن حكايا العصور القديمة والسلتية (القصائد الوصفية أو الروائية المعروفة في العصور الوسطى). كان المبشرون يدعمون مواعظهم *«بأمثلة»* قصصية مستمدة، من الكتاب المقدس، من حياة القديسين، ومن الموروث الشفهي أيضاً. وهكذا صارت الحكاية رهاناً لاهوتياً وأخلاقياً، وظيفتها الترويحية باتت موضع شبهة. («لي» حكاية «بريتيني» مرحة ولا طائل تحتها» كتب ج. بوديل *«نشيد الساكسون»*، نهاية القرن الثاني عشر. لم يعرف العصر الوسيط التسمية العامة «حكايا الجن». كما لا نجدها عند رابليه رغم أن نتاجه اغتذى من الثقافة الموروثة (الحكايا المتعلقة بالشيطان لـ «بابيفيجيير في *«ربع الكتاب»* تحيلنا إلى حلقة «الغول» المخدوع). شهدت إيطاليا في القرن السادس عشر ظهور مجاميع حكايا أدبية *«الليالي المرحة»* لسترابارول (1550 ـ 1553) ثم *«البانتاميرون»* لبازيل (1634 ـ 1636). شكلت في فرنسا أيضاً نوعاً رائجاً واستوحى القصاصون مثل بوناڤنتير دي پيرييه من القصاصين الإيطاليين. كانت لفظة حكاية تطلق على كل الأقاصيص الموجزة بما في ذلك قصص بوكاس ومارغريت دي ناڤار. في المرحلة الكلاسيكية لم يكن لدى أنصار «القدماء» سوى الاحتقار للحكايا الشعبية. لكن لافونتين عرف النجاح بتقديمه رواية ماجنة للنوع شعراً أو نثراً. مع «المحدثين» لقيت «حكايا الجن» رواجاً وتقديراً في الصالونات. قدم «بيرو» سنة 1697 ثماني *«حكايا وقصص من الزمن الغابر»* ست منها مستوحاة من التراث الشعبي. تشتمل بطريقة أقرب إلى اللعب على مغازي أخلاقية مما يقرب الحكاية من

الخرافة الحكمية. معتبراً الخارق رفضاً للعقلاني، أسف «لييبنيز» (1716) لرواج الحكاية عدوة التنوير. ضعف النموذج الاجتماعي ودخلت «حكايا الجان» «المكتبة الزرقاء» في خمسينيات القرن الثامن عشر. مع «*صادق*» (1747) دشن فولتير الحكاية الفلسفية («*بابوك*» 1748؛ «*ميكروميغاس*» 1752، «*كانديد*» 1759؛ «*أميرة بابيلون*» 1768). نودييه، مفتوناً برواة وقصاصي عصر النهضة اقتفى خطى القصة النموذج التي ظهرت بعد سنة 1830 «*الجنية ذات الفتات*» (1832). عام 1843 قدم للطبعة الجديدة من «*حكايا أو إلهيات جديدة وكشوفات مرحة*» لبوناڤنتير دي پيرييه. فرضت الحكاية الخارقة الحديثة نفسها بعد ما نشره «غريم» (1812 و1815) واندرسن (أوائل حكاياه «*مغامرات تروى للأطفال*» ظهرت سنة 1835). استمر هذا الشريان الأدبي مع «*حكايا ثلاث*» لفلوبير (1877)، «*الحكايا القاسية*» (1883) لكاتبها فيلييه دي ليسل ـ آدام، أو تلك التي كتبها موباسان، استخدم موسيه هذا الاسم لقصائده «*حكايا من إسبانيا وإيطاليا*» (1829). في كندا، وعند منعطف القرن التاسع عشر، تكيف ل. فريشيت مع التقليد الأنغلو ـ أميركي لـ «*كريسماس كارول*» بنشره «*عيد الميلاد في كندا*». في فرنسا وفي القرن العشرين، سلك م. ايميه درب هذا النوع مع «*حكايا الهر الجاثم*» (بدءاً من سنة 1937). أخذ التمييز بين الموروث الشعبي والمجرى الأدبي يتجه نحو التلاشي بفعل توقيع الكاتب: حكايا أ. سيزير، ب. شاموازو، داديه، أو ديوب «*حكايا امادوكومبا*» (1947) جمعت النهجين.

بإيجازها ونمطيتها، فرضت الحكاية الشعبية نفسها في القرن العشرين موضوعاً مميزاً للمناهج النقدية وللحروب الكلامية التي أثارتها. متأثرة باليوتوبيا الرومانطيقية حول نقاء الأصول، تقصت الأبحاث التاريخانية مصادر الحكايا (الهندو ـ أوروبية، م. ميللر، ج. ديميزيل، الهندية، أ. كوسكين) وآلية انتشارها. جمع الفولكلوريون (أ. آرن، س. تومبسون، ب. ديلاري، م. ل. «*تينيز*») جمعوا وأحصوا في كاتالوجات ضخمة موتيفات وأنماط الحكايا. قدم ڤ. بروب في «*مورفولوجيا الحكاية*» (1928) واحداً من أسس السردية المعاصرة بتحليله للبنى الحكائية المستخلصة من مجموعة حكايا روسية. صارت هذه المساهمة موضوع استعادة ولكن موضوع حرب كلامية أيضاً من بين من اشترك فيها غريماس، ليفي شتراوس، بريمون، معارك حل فيها في المرتبة الثانية، ما نادى به بروب، التساؤل حول الحقيقة التاريخية للمصادر، والمخزون الأنتروبولوجي للحكايا، ثم استعادت مكانتها (بحث ليفي ـ شتراوس عن الميتة خلف الحكاية). في نفس الوقت كانت الدراسات

الفرويدية المخصصة لحكايا «العلب الثلاث» و«الذئب والعنزات السبع» دفعت المحللين النفسانيين إلى استخدام هذه الأقاصيص لعرض تصوراتهم عن النفسية البشرية، تفسير الآليات الحلمية، الأجهزة المطورة للشخصية (فرويد، م. كلين، ب. بيتيلهيم)، أو اكتشاف (يونغ) المثال الأصلي للاوعي الجماعي. وهكذا فإن الحكاية تجمع ما بين الوظيفة اللعبية والبعد الانتروبولوجي. وهي بالتالي تشكل موضوع دراسة غنية جداً. بقي أن نذكر أن الحكاية «الشعبية» تنتمي إلى رواية انتقلت مشافهة وترجع إلى الفولكلور شأنها في ذلك شأن المعارض والأغاني، الخ. باعتبارها نوعاً أدبياً نهلت الحكاية من هذا النتاج، تبنت «حكايا الجان» في الثقافة الأدبية، ودلت بالمعنى الواسع على كل أقصوصة موجزة لا تقتفي بالضرورة نموذجاً شعبياً، وتجلى هذا الأمر بتنوع موضوعاتها (حكاية ماجنة، حكاية فلسفية، حكاية خيالية. . .) وبالتالي، فإن الحكاية الأدبية تطرح مشكلة صعبة فيما يتعلق بوضعها كنوع. تاريخياً يصعب تمييزها عن سائر الأنواع الموجزة (الحكايا الشعبية المنظومة، Exemplum، القصة). احتفظت من جذورها الشعبية بحضور الراوي، هذه الهامشية بالذات تشكل حرية الإفادة منها.

Lévivi-Strauss C., "La structure et la forme", *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973. - Robert R., *Le conte de fées en France de la fin du XVII s. à la fin du XVIII s.*, Nancy, Presses Univ. de Nancy, 1981. - Soriano M., *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, "Tel", 1977. - Velay-Vallantin C., *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992. - Coll. : *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, Zink M., Ravier X. (dir.). *Actes du Colloque de Toulouse, 1986*. Tolouse, Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1987.

جان ـ جاك ڤنسانسيني

راجع: الحكاية الشعبية، (المنظومة)؛ الفولكلور؛ الأنواع الأدبية؛ الخارق؛ السرد (القصة)؛ الواقعية؛ البنيوية.

الحكاية التدريبية (التلقينية..) RÉCIT INITIATIQUE

تشتمل الحكاية التدريبية (في فن، أو علم، أو لغز) على فئتين من النصوص يمكن التقاؤهما في بعض الحالات: يتبع بعضها مراحل تكون الشخصية، ويروي بعضها الآخر قصة تهدف إلى إعداد القارىء. إذا كانت مضامين التدريب لا تحد، فإن استخدام هذا المفهوم غالباً ما يختصر ببعده الأخلاقي.

يمكن تصنيف العدد الأكبر من الحكايا تحت العنوان التدريبي. يبدو العديد من الخطابات غير الأدبية بمثابة سبل لبلوغ معارف مخصصة لمتدربين: طقوس دينية أو

ماسونية، خيميائية. . . وبشكل أوسع، تقريباً جميع الحكايا ذات النغم الأخلاقي، أو جميع النصوص التي تتضمن معرفة يمكن قراءتها من وجهة النظر هذه. وبالتالي يمكن تقديم تلك الملتزمة بخطة مدروسة. وهكذا تطرح مسألة حدود هذا المفهوم، الذي يتقاطع مع مفهوم رواية التعلم، وحكاية المغامرات والتجارب، ورواية التهذيب، وحتى رواية المعرفة الروحية والمذاهب الباطنية. في جميع هذه الحالات، هناك ترسيمة سردية متواترة تبدو ظاهرة. تصور بطلاً شاباً (غالباً ما يكون مذكراً) و«مرشد أو معلم مخلص»، وسلسلة من الوصلات التدريبية، ومرحلة عبور نحو وعي أرفع. وهكذا يمكننا الكلام عن قاعدة للحكاية التدريبية، استرعت انتباه النقد الأسطوري. السؤال الأكثر أهمية، هو بالتالي، أن نعرف لماذا وكيف، استطاعت الحكايا التدريبية، في بعض الأوقات، أن تدخل حيز الأدب. يتعلق هذا الأمر في قسم كبير منه، بالبعد الأنتروبولوجي للحدث الأدبي، الذي يفسح في المجال أمام أقوال خارجة على الدوكسا، وتعبر عن رغبات البشر في الإفلات من قيود العالم كما هي عليه. ذلك لأن الحكاية التدريبية تجيش الحلم والأساطير، وتفترض غالباً أن التفلت من الواقع اليومي يعني الدخول في اللاعقلاني.

يتلازم مبدأ التدريب مع الممارسات الاجتماعية لبلوغ سن الرشد، والدخول في مجموعات محصورة. وهكذا ففي العصور القديمة يمكن اعتبار *«الحمار الذهبي»* لأبيليه بمثابة أول رواية تدريبية مرتبطة بموروث الممارسات الدينية ذات «الأسرار». في أوروبا تصور لنا الرواية الأرثيرية، وبخاصة مغامرة پرسيڤال، بطلاً يمر بسلسلة من التجارب، تبلغ ذروة نجاحها مع الفوز «بالغرال». بلغة ذلك العصر تتوخى هذه «المادة» (موضوع، شخصيات، ديكور وأحداث خارقة) استخلاص «ضميمة» (ترسيمة تدريبية) حيث يتفتح «معنى» (دلالة) أسطوري. منتشرة بشكل واسع جداً في أوروبا، غذت هذه الحكايا، في نفس الوقت، نتاجاً واسعاً شجع الإلصاق، ومحاكيات ساخرة أكثر طموحاً من مثل *«دون كيشوت»* (1605 ـ 15) لسرڤانتيس. في عصر النهضة، عملت قراءة *«تحولات»* أوڤيد على تشكيل ترسيمة للمغامرات والتجارب، التي التقى تأثيرها مع تأثير القصص الشعبية ونتاج بريتاني. انصرف الأدباء نحو هذا كله لمآرب شتى، سياسية وفلسفية كما في قصيدة *«أتيس»* (1653) لجان سيجريه، أو تعليمية كما في *«تيليماك»* (1699) الذي كتبه فينيلون بهدف تهذيب وتعليم (ولي العهد/ الدوفان) والذي استخدم ككتاب للقراءة حتى أواسط القرن العشرين. سمحت إعادة كتابة القصص الشعبية (پيرو، غريم، مدام دولنوا) أيضاً بإعداد الأطفال لحياة

الراشدين عن طريق مجازية المراحل والمحرمات (ارتكاب المحارم مثلاً).

لأنها مفرطة في شعبيتها، فإن ترسيمة الرواية المسماة «يونانية» (باختين) غذت المحاكاة الساخرة التي جسدها ڤولتير في *(كانديد)*، كما أنها غذت أيضاً المتخيل الرومانطيقي: *«الرجل الذي يضحك»* لفيكتور هوغو (1869). غالباً ما يؤدي تدخل «معلم» إلى تحويل الصدفة إلى قدر. قادت الإغراءات الباطنية للرمزية إلى *«المتدربين الكبار»* لشيريه وإلى وصف العادات والأخلاق لسار بيلادان. ولكن، وحتى الرواية التعليمية للعلم الوضعي، ليست بمنأى عن الترسيمة التدريبية، والتي يقدم لنا نتاج جيل فيرن نماذج عديدة منها. تنبهت السريالية إلى *«جدلية الصدفة في خدمة الرغبة»* بحسب عنوان كتاب للسيريالي البلجيكي فرنان ديمون (كتبه حوالى سنة 1935 ونشر سنة 1979). وبطريقة أكثر فردية، جذب الشغف بالطاوية وتوليديتها التدريبية العديد من الأدباء الباحثين عن معرفة الذات (ميشو) وأولئك المهتمين بامتلاك وعي اجتماعي (بريخت). نشر الأدب الشعبي (وبخاصة من خلال الخيال ـ العلمي) نشر هو أيضاً وبشكل كبير جداً ترسيمات تدريبية (مثل حرب *النجوم*).

Cellier L., *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1977. -Faivre A., *Les contes de Grimm, Mythe et initiation*, Paris, Circé, 1978. -Marx J., *La légende arthurienne et le Graal*, Genève, Slatkine [1952], 1996; *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1955. -Vierne S., *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 1987.

پول آرون

راجع: الأدب التعليمي؛ العجيب؛ الأسطورة؛ النقد الأسطوري؛ الرواية التهذيبية؛ الهرمسية (الباطنية).

الحكاية الشعبية (المنظومة) — FABLIAU

نوع قصصي عرف في العصر الوسيط، حكاية موجزة منظومة شعراً، تروي بأسلوب مبتذل تم اعتماده قصداً ولغاية هزلية، مغامرة أو عدة مغامرات لأشخاص ينتمون إلى الأوساط الوضيعة في المجتمعات المدينية والريفية للعصر الوسيط. تتألف من مقاطع غنائية منظومة على أبيات ثمانية المقاطع يبلغ تعدادها بضع مئات من الأبيات عادة، وقد تتجاوز الألف في بعض الأحيان.

لم يبق لنا منها سوى ما يقرب من 150 نصاً تعود إلى بداية القرن الثالث عشر وحتى منتصف القرن الرابع عشر. مصدرها شمال فرنسا تحديداً، وإن رجع بعضها إلى «الوسط» والنورماندي.

معظم هذه المنظومات مجهولة المؤلف، غير أن عدداً من الأدباء الذين يكشفون أحياناً عن موهبة كبيرة معروفون لدينا: جان بوديل، غوتيه ليه، كورت بارب، ريتبيف، جان دي كونديه، واتريكيه دي كوفين. في بيئة غالباً ما تكون مدينية، وقد تكون ريفية أحياناً نجد كهنة فاسقين، فرساناً وكهنوت فقدوا منزلتهم، أزواجاً مخدوعين، شعراء مغنين وقوالين، لصوصاً، مومسات، زوجات شرسات أو خائنات يعيشون يومياً أحداثاً مضحكة عجيبة غريبة، تغذيها الرغبة الدائمة بتأكيد طموحاتهم وحاجاتهم في مواجهة طموحات نظرائهم. لم يستمر هذا النوع بعد سنة 1340، اللهم، إلاّ فيما بعد في القصة الإيطالية أو الفرنسية، كما في بعض الهرجات.

تعتبر الحكاية الشعبية المنظومة نوعاً نموذجياً للسجل الهزلي المسمى «وضيعاً». وواقع الحال ينبغي علينا ألا نفتش عن إلحاق هذا النوع بالأدب بالاستناد إلى مادته المستمدة بشكل أساسي من الفولكلور العالمي، وإنما بهاجسه الدائم للجمع بين الغرابة والإيجاز القصصي. مؤلفو أو جامعو هذه المنظومات، الذين يؤكدون استقاءهم حكاياهم من أقرباء أبطالهم يقيمون حداً أدنى من المسافة بين الحياة ونقلتها الفنية. بيد أن صورة الحياة البالغة الدعارة التي يصورونها، والتي تصل أحياناً إلى حد الكتابة البرازية تطيح بإرادة جمالية بفعل طبيعتها الإقصائية والتفضيلية. الإفادة عن طريق المحاكاة الساخرة لشذرات ومقاطع تعود لأنواع أدبية رفيعة مثل الأدب الغزلي يخدم الستراتيجية عينها ويهدف إلى إبراز، عن طريق التضاد، بشاعة وتفاهة المواقف والشخصيات (بوتيه، ص 110). الخطة غير المعلنة والهادفة إلى الوصول بالإضحاك إلى أبعد الحدود تساند كل حركة ولفظة، من هنا سرعة وكثافة هذه النصوص المشغولة بتأثيرها أولاً وقبل كل شيء. تحتل الحكاية غير المعقولة التي «تبلعها» النساء الخائنات لأزواجهن لإخفاء خيانتهن منزلة واسعة في هذا التراث، وهذا صدى انعكاس لبغض المرأة في نوع معظم كتّابه هم من رجال الدين. غير أن التخريف منتشر بشكل واسع جداً بين شخصيات هذه المنظومات: لم تعرف المصادفة بين الخيال والكذب ـ أمر شائع في العصر الوسيط ـ ما هو أكثر متعة وتسلية كما هو الحال هنا. المهارة اللغوية في أحسن حالاتها: تتقن الشخصيات المحتالة التلاعب بمستويات مختلفة للمعاني ليخدعوا من هم أقل براعة منهم، ولكن ليس دون الوقوع أحياناً في الشرك الذي نصبوه. وبعدم فهمهم للغة وللعالم، يدخل السذج وباستمرار إلى هذا المجتمع الجامد والمرسوم التباسات وأحاديث مخادعة تؤدي في النهاية إلى الهزل والإضحاك. يخلو هذا الضحك من أية شفقة أو تعاطف مع الضحايا الذين قد

يتعرضون لعقوبات مؤلمة بقدر ما هي مذلة قد تصل إلى حد الخصي. في المنظومات ذات الموضوعات الايروتيكية أو الداعرة (ثلث ما وصلنا من هذا النوع) يندمج الخيال أحياناً مع استيهامات الشخصيات *(أمنية قضبان الذكور)* ليقع على الفور في ابتذالية ممارسة العملية الجنسية. غير أن التسمية غير المباشرة لهذه الممارسة والتي تجعلها ممكنة *(De l'Escuiriel)*، هي أيضاً تعمل على تقدم الحكاية: رغبة جسدية ومتعة قصصية تتبادلان الإذكاء. إقحام المغزى الأخلاقي أحياناً بلا مبرر، وأحياناً بطريقة عشوائية، لا يحجب الطابع اللعوب للنوع ويظهر النصر المظفر لمنطق الإضحاك على قيود الممكن وعلى ما يماثلها في الحياة، المعايير والضوابط.

Bédier J., *Les fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire populaire du Moyen Age*, Paris, Champion, [1893], 1925.- Bloch R.H., *The scandal of the fabliaux*, Chicago, P.U. Chicago, 1986.- Boutet D., *Les fabliaux*, Paris, PUF, 1985.- Ménard Ph., *Les fabliaux, contes à rire du Moyen Âge, Paris, PUF, 1983.- Nykrog P., Les fabliaux, étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Genève, Droz, [1957], 1973.

باتريزيا روماغنولي

راجع: الهزلي؛ الحكاية؛ الايروتيكية؛ التمثل؛ الخرافة؛ القصيدة الوصفية أو الغنائية (ليه / Lai)؛ الأدب الوسيط.

حكمة MAXIME

مثل سائر، حقيقة عامة ومبدأ أساسي.

علينا أن نبحث عن أصل الكلمة في منطق المدرسية حيث يدل التركيب التعبيري «*maxima propositio*» على الحد الأكبر في القياس «هذه الجملة العامة معروفة جيداً وعنها يصدر الاستنتاج» (بوويس *In Topica Ciceronis commentaria, VIᵉs*). مثبتة أيضاً في اللاتينية القانونية «*maxima sententia*» دلت الكلمة بدءاً من القرن السادس عشر على قاعدة في السلوك، على مبدأ، على حكم عام، وضمن هذا المعنى نشر بوسييه «*أحكام وتأملات حول الكوميديا*» (1694). أما اللغة الحديثة فتميل إلى تضييق معنى اللفظة: مرادفة شائعة للمثل، تدل على عبارة موجزة تعبر عن حقيقة عامة ذات قيمة عالمية، وبتخصيص أكبر، تدل على نوع جديد أرساه لاروشفوكو وحدده ڤوڤينارغ على أنه «طريقة جريئة في التعبير، باختصار ودون وصل، عن أفكار كبيرة».

منذ عصر النهضة، شجعت التربية والبيان المنبثقين عن الأنسية، شجعت القراءة والقلم في اليد لرصد «الكلمات الذهبية»، تعابير مشعة أو معان مشتركة قادرة على رفد انطولوجيا شخصية. شكلت هذه الأمثال والحكم موضوعاً للعديد من كتب

المختارات، كما أنها شرحت في رباعيات أخلاقية مثل رباعيات غي دي فور دي بيبراك (1574) أو ما قدمه كوليتيه على أنه أيضاً سنة 1658 «الكتاب المفضل للشبيبة الفرنسية») (*بحث في الشرع الأخلاقي والحكمي*). حمل كتّاب مشابه «*المشاعر المسيحية السياسية والأخلاقية*» لمؤلفه غارابي دي لا ليزرن (1641) عنواناً فرعياً *(Maximes d'Estat et de Religion)*. غير أن الكلمة وبعد سنة 1660 ارتبطت بشكل خاص بالتعبير النثري الموجز المنفصل بدت الحكمة يومذاك عمل مجتمع دنيوي، وفي نفس الوقت تمريناً فكرياً يمارس ويتذوق من قبل علية النبلاء القريبين من نخبة الجنسينية. وهكذا ففي المراسلات التي تبادلها الدوق دي لاروشفوكو مع الماركيز دي سابليه جارة بور ـ رويال، ومع الوشاح جاك اسبري وهو جنسيني مشهور، ظهر في سنة 1658 الشكل الحديث للنوع: «تأملات أو أمثال وحكم أخلاقية» لاروشفوكو انتشرت أول الأمر بشكل مخطوط (سنة 1663) قبل أن تضطره طبعة مدلسة ومزورة (لاهاي، 1664) إلى نشرها بدون ذكر اسم الكاتب (باريس 1665). لم تنشر «*حكم*» مدام دي سابليه، و«*زيف الفضائل البشرية*» لجاك اسبري إلا بعد موتهما (1678)، وكذلك الحال بالنسبة إلى كتّاب الفارس دي ميريه «*حكم وأمثال وتأملات*» (1687). أما فيما يتعلق بالعنوان «*أفكار*» الذي أضفاه «بور ـ رويال» على الشذرات المنافحة عن الدين التي خلفها باسكال، فإنها تضع الكتاب في نفس التقليد الأخلاقي.

أدى النجاح الذي عرفه لاروشفوكو إلى رواج النموذج وهكذا ظهر العديد من المؤلفات التي تحاكيه وصولاً إلى الثورة. إذا كان لابريير قد دافع عن نفسه لأنه كتب حكماً، فإن الطبعة الأولى من كتابه «*الطبائع*» (1688) تحوي عدداً كبيراً منها، مما يدل على مدى جاذبية النوع: ڤيرناس «*حكم أخلاقية وسياسية*» (1690)؛ كوربينيللي «*مؤرخون قدامى اختصروا حكماً*» (1694)؛ رانسيه «*حكم مسيحية وأخلاقية*» (1698)؛ سانت ـ ايفريمون «*مشاعر وحكم*» *(Œuvres meslées.* Amesterdam 1706*)*. ڤوڤينارغ، الذي كان أول من حيا لاروشفوكو باعتباره «مخترع النوع» أغناه بدوره من خلال نشره كتابه الذي لم يذكر اسمه عليه «*تأملات وحكم*» بعد «*مقدمة لمعرفة العقل البشري*» (1746). انصرف آخرون إلى استخلاص «حكم» أو «أفكار» من مؤلفات مونتيني (1759) أو روسو (1764). أشاد الفلاسفة القريبون من الأوساط الدنيوية بهذه الاقتباسات. ومهما يكن من أمر فإن العودة الإجبارية إلى لاروشفوكو دفعت إلى التفكير بأن هذا النوع لن يتجدد. خبراء محنكون من نخبة علية النبلاء قدموا له في فرنسا بعض الأزاهير: ريڤارول «*كراريس*» وشامفور «أفكار، حكم وطرائف» (1795 بعد الوفاة).

«نوع مستهلك وتافه» بحسب جيل ليميتر (حوالى 1880) أتستطيع الحكمة الاستمرار على طريقة الاجتماعية الأرستقراطية التي شهدت ولادتها؟ قارئاً شامفور، قام شليغل بتعريف النوع لأوائل الرومانطيقيين الألمان، وغوته بدوره ترك لنا مجموعة حكمية بعد وفاته *(Maximen und Reflexionen)* (1842). أعاد نيتشيه المعجب كثيراً بلاروشفوكو الاعتبار في نظر المحدثين، أعاد الاعتبار إلى جمالية الشذرة ممهداً الطريق أمام الصيغة الحديثة للحكمة، نعني الكلمة الجامعة.

ليس سهلاً دائماً التمييز بين الحكمة وسائر الأشكال القريبة منها يشهد على ذلك عنوان معجم م. مالو الذي يعاد طبعه باستمرار *«أمثال، أقوال مأثورة، حكم»* (لاروس 1980). غير أن إحدى المشاكل الأساسية التي تثيرها الحكمة هي الغياب الظاهر للمتلفظ. يشير ف. غوايبه إلى موضوعيتها (مما يجعلها، حسب رأيه، عكس القول المأثور)؛ يشير جان لافون إلى العكس وأن الذاتية ماثلة في النتاج «وأن الغياب الظاهر لصاحب القول يشكل جزءاً من خطة بيانية» مميزاً بين الحكمة والمثل.

قضية أخرى مهمة هي جمالية المنفصل الذي تشترك فيه الحكمة مع سائر الأشكال المجزأة وخاصة الموجزة منها. إنها تتطلب قارئاً ناشطاً ومشاركاً، يضاف إلى هذا أن ظهورها في مجموعات يوحي بنظام فكري، على القارىء إعادة تكوينه.

Goyet F., «L'origine logique du mot *Maxime*», in: *Logique et littérature à la Renaissance*, Paris, Champion, 1994, p.27-49. -Lafond J. (éd.), *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI-XVII s.,)*, Paris, Vrin, 1984. -Lafond J. *et alii, Moralistes du XVII siècle de Pibrac à Dufresny*, Paris, Laffont, 1992. -Schapria Ch., *La maxime et le dicours d'autorité*, Paris, SEDES, 1997, -Coll.: *Littératures classiques, n°35 («La Rochefoucauld»), 1998.*

جان فيغنس

راجع: الأشكال الموجزة والحكمية؛ الشذرة؛ كتّاب؛ الأخلاقيون؛ النثر؛ المثل؛ فن الخطابة وعلم البيان.

الحلقة — CYCLE

يفهم بهذه اللفظة مجموعة نصوص تتناول نفس الموضوعات أو تستعيد نفس الشخصيات. استعملت اللفظة بشكل أساسي في النوع الملحمي، لتشير إلى سلسلة من الملاحم تعود لنفس المرحلة الزمنية.

قد تتألف حلقة أدبية من إبداعات متتالية دون أن يعني هذا بالضرورة أن كاتبها كان يمتلك منذ البداية رؤية للمجموع. كما يمكن أن تتألف من نتاج عدة أدباء ضمن تصور متفق عليه.

غالباً ما تستخدم عبارة «الحلقة الملحمية اليونانية» أو «الحلقة الهوميرية» للدلالة على القصائد الملحمية أو التقليد الهيليني الذي يصور وقائع وسلوك الآلهة والأبطال منذ خلق العالم والتي تشكل *«الإلياذة»* و*«الأوذيسة»* قسماً منها. غذت هذه الحكايا قسماً كبيراً من النتاج الشعري والمسرحي في العصور القديمة وكذلك كتابات المنظرين والفلاسفة. شكلت بعد ذلك نماذج تحتذى للآداب الفرنسية. يمكن اعتبار بعض أجزاء التوراة حلقة هي الأخرى (حلقة موسى، أو يوسف وأخوته على سبيل المثال).

نظر إلى ملاحم العصر الوسيط كحلقات، لقد صنفت ضمن ثلاث فئات كبيرة، أو «مواد» الحلقة القديمة التي ركزت على الإسكندر الكبير والأساطير المستمدة من العصور القديمة التي نجدها في القرن الثاني عشر في *«رواية تيب»*، *«رواية اينيه»*، و*«رواية طروادة»*، والحلقة البريتونية التي تتمحور حول الملك آرثر وفرسانه، والحلقة التي اتخذت شارلمان موضوعاً لها مثل *«أنشودة رولان»* على سبيل المثال). هناك حلقات أخرى مثل تلك التي دارت حول «الحملات الصليبية» في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ثم تلك التي تناولت نفس المعنى ودارت حول *«فارس الإوزة»* و*«غودفروا دي بويون»* في القرن الرابع عشر، هذه الآثار كلها تظهر أن هذه العملية التي تجمع عناصر متباينة وغير منسجمة، بعضها يمتاز بنضج التأليف، بعضها الآخر شديد التفاخر، وجمعت بأشكال متغيرة ولأسباب غالباً ما تتبدل، تظهر أنها تشكل واحداً من أسس الإبداع الخيالي القديم.

بطريقتها في التأليف يمكننا أن نعتبر أن *«الديكاميرون»* (1350 ـ 1355) أو حتى «الاستريه» (1607 ـ 1627) تشكل هي الآخرى حلقات، ولكن في الواقع غابت اللفظة عن المعجم الأدبي حتى القرن التاسع عشر.

يرجع غيابها وحضورها إلى نفس السبب: تم التعامل مع الحلقة باعتبارها ملحمية أساساً وبالتالي فإن حظوتها مرتبطة بالملاحم.

أبدعت الرومانطيقية عن وعي حلقات جديدة مثل "***Hymnen an die Nacht***" لنوفاليس (1800) أو "***WestöDtlicher Divan***" لغوته (1819) ساهمت *«أسطورة القرون»* لفكتور هوغو (1859 ـ 1883) ساهمت دون شك بهذه الحركة، بيد أن البناء الحلقي تجلى واضحاً في الرواية بشكل أساسي مع «بلزاك» و«سو» و«زولا» على وجه التحديد، فتحت *«الكوميديا البشرية»* الطريق الروائي في هذا المجال. في الميدان الشعري ساهم ترتيب دواوين أحياناً في إبراز التوسع الحلقي (بودلير: *«أزهار الشر»* 1857، فيرهيرين: *«المدن ذات المجسّات»* 1895، ميرون: *«الرجل»* ***rapaillé***

1970). المسلسلات و«الساغات» الحديثة غالباً ما تكون هي الأخرى حلقات. نموذج *«روكامبول»* لمؤلفه بونسون دي تيري (1857 ـ 1860) يميز نتاج كاتب، يتمحور حول شخصية أساسية ولكنه يخلو من أي ترابط. هذا هو الحال مع أرسين لوبين وفانتوماس.

ليس من النادر أن نجد في الأدب الشعبي كاتباً يتبع كاتباً آخر للحفاظ على إحياء بطل. وهكذا يبدو أدب المسلسلات شكلاً حديثاً من أشكال الحلقة. الميزة الحلقية لهذه الآثار التي لا يمكن ألا يحفل بها القصص ـ الخيالي من جهة تكمن في الروح الملحمية التي غالباً ما تمدها بالحيوية.

مرتبطة بالملحمة تعتبر الحلقة نتاجاً أدبياً قابلاً للتوسع دونما تخطيط مسبق، وبدون شك، من دون كاتب بالمعنى الحديث للكلمة. لكن من الممكن في المقابل أن ينتظم كتّاب في حلقة موجودة واعين تماماً لوسائلهم ولما يمكن أن يفيدوه (كريتيان دي تروا، على سبيل المثال). لا تنتمي البنية الحلقية إلى القصيدة الملحمية بالمعنى الخالص، ذلك لأننا نجدها عنصراً مكوناً في العدد الوافر من الآثار، ومع ذلك فإنها عندما تكون جلية واضحة وسافرة، فمن النادر ألا ترجع إلى الميتات القديمة، إلى التوراة، وإلى الساغات، وبالتالي إلى حلقات مكونة. غالباً ما تعبر عند الكتاب المعاصرين ـ اللهم إذا لم تكن تجسد رغبة في الإفادة من نجاح شخصية معينة فقط ـ عن الإرادة في معانقة كلّ أسري أو اجتماعي أو فكري.

Ingram F. L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Centry: Studies in a Literary Genre,* La Haye, Mouton, 1971.

پول آرون

راجع: العصور القديمة؛ الكتاب المقدس؛ الملحمة؛ المسلسل؛ الأدب الوسيط؛ الرواية العائلية.

حلقة براغ
CERCLE DE PRAGUE

راجع: الشكلانيون

حلم اليقظة (هواجس، أوهام...) RÊVERIE

نشاط نفسي لا إرادي، ينماز الحلم بقطع عابر للشخص مع العالم الذي يحيط به. إنه تأمل شارد ـ اشتقاقياً كلمة «rêver» تعنى vagabonder (أي شرد وتشرد) ـ

يستحوذ على العقل، بحيث ينسيه ما حوله. في الأدب، يفسح موضوع الحلم لتدفقات غنائية جعلت منه نقطة حساسة في المدرسة الرومانطيقية. ومع ذلك فإن الحلم لا يقف عند حدود الرومانطيقية، ولا حتى عند حدود الشعر، ولا في حدود معنى أو موضوع، ولكنه استطاع أن يشكل نوعاً.

متحدراً من الخطاب الطبي، حيث يعني الهذيان، احتفظ اللفظ حتى القرن الثامن عشر بدلالة انتقاصية، أخذت تتلاشى من الخطاب الأدبي شيئاً فشيئاً مع الأيام. استلاب فكري، تواه إلى حدود الجنون ـ لانسيلو دي كريتيان (القرن الثاني عشر) بدا كما لو أنه مريض، مختاراً العزلة وسط الجماعة المحيطة به ـ لم يصبح الحلم ميزة «للأنا» إلا بدءاً من القرن السادس عشر، مرحلة تصالح فيها الإنسان مع بعض تيارات العصور القديمة، التي تجمع الخيالي والخلاق، مما جعله يكتشف فرديته. حدث انقلاب حاسم لدى مونتيني: امتزج الحلم مع التأمل الحر، غير الخاضع للعقل والوثيق الصلة بكتابة *الأبحاث*»، المؤلفة بوعي تام مما يسميه الأديب «rêvasseries». مؤشراً إلى الاستبطان، لم يستطع الحلم مع ذلك الخلاص مما يحط من منزلته. في القرنين السابع عشر والثامن عشر استمر تعايش النظرتين المتعارضتين (المادحة والقادحة). محيلاً من جهة إلى مرض سويدائي (ديكارت) أو غرامي، وبخاصة في الرواية الغرامية والماجنة، من مدام دي تنسين في كريبييون (*غوايات القلب والعقل*) وصولاً إلى لاكلو (أحلام مدام دي تورڤيل)، اكتسب الحلم من جهة أخرى الوضعية الجديدة، لنشاط واع محدد يغني النواحي العاطفية (ڤيبو، سانت ـ أمان)، وبدا كمصدر للمتعة ولسعة الخيال (مدام دي سكيديري). إنه أيضاً صنعة بيانية تسمح بالانعتاق من قوانين الممكن والمحتمل. ومع ذلك، فإن كتاب روسو بخاصة «*أحلام متنزه متفرد*» (1776 ـ 1778، طبع بعد وفاته 1782) هو الذي منح الحلم وبشكل نهائي قبولاً إيجابياً لمعناه، قبولاً نجده عند سينانكور، لامرتين وهيغو. غدا الحلم الحالة المفضلة لذلك الذي يصغي للحياة الداخلية التي تمتاز بوحدة الفرد والكون، مصدر نشوة مستسلمة، ممتعة للغاية. وإذ ذاك، تصبح كلمة «حلم» معادلة بلغة الأنواع «لتأمل نثري»، بحيث تتطور الكتابة برشاقة وحرية، وفق تداعي الأفكار، يمتزج فيها الوصف مع القص، الأفكار مع الاستبطان.

خلف نبرات العواطفية الرقيقة، بدأ يظهر شيئاً فشيئاً، في القرن التاسع عشر، اتجاه للتخلص، عن طريق الحلم، من الشرط البشري لصالح الشعور بالانتماء إلى الطبيعة. وبتأثير أوائل المؤلفات الرومانطيقية الإنكليزية (موشحات *أوسيان*) والألمانية

بخاصة (غوته، جان ـ بول، هوفمان التي جلبتها إلى فرنسا مدام دي ستايل)، فتح هذا الشعور الطريق أمام ثورة ضد الحضارة. بالنسبة للرومانطيقيين الفرنسيين، قاد الحلم، المعتبر أساسياً، إلى عالم خلفي، هو العالم الحقيقي، عالم «الخيال» ـ «ملك الملكات» على حد تعبير بودلير ـ باعتباره موطن «الحقيقة».

حوالى سنة 1830، اكتسب الحلم المتحرر من معطيات الحس، اكتسب قوة خفية، غدا انفتاحاً على عالم «الخيالي» (غوتييه)، ارتقاء منتشياً للاوعي (نيرڤال)، أو حتى مبدأ للخلق الشعري (بودلير).

بالنسبة للسرياليين (بريتون، سوبول)، لم يعد للحلم شيء من الفكر المستسلم، ولا حتى خيانة للواقع: وبالطبع، وتحت تأثير نظريات فرويد بخاصة، غدا الحلم رمزاً للتحرر، وفيما بعد نمطاً للفعل الثوري، نذكر مثلاً على ذلك رؤية و. بنجامين للتاريخ.

مستلهماً س.ج. يونغ، حدد باشلار الحلم على أنه خلق متلاش لعالم جديد من الراحة والعذوبة، وهو بخلاف المنام، لا يروى، وإنما يمكن كتابته فقط. ومع ذلك، أليس المنام هو أيضاً حالة متلاشية، يعاد بناؤها بفعل السرد، تماماً كما يعاد بناء الحلم بفعل الكتابة؟ الحلم والمنام متقاربان في الحركة الأدبية، عندما تكون هذه الأخيرة، إعادة تمثيل لتجربة يعاد بناؤها عن طريق القص، وبهذا فالحلم طلب لشكل مخصوص. الحلم في اللغة الشعرية، هو منام في اليقظة، ولكنه لا يدمر الروابط المنطقية، وبالتالي يمكنه الدخول إلى الأطر اللغوية القائمة. وهكذا فهو يبدو طريقاً مفتوحاً على الخيال، بشكل غالباً ما يكون سوداوياً.

Bachelard G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960. - Beugnot B., «Entre nature et cultur: la rêverie classique», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 1985, 24, p. 85-115. - Morrissey M,. *La rêverie jusqu'à Rousseau*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1984. - Raymond M., *Romantisme et rêverie*, Paris, José Corti, 1978.

كريس پيتر

راجع: الخارق؛ الأنواع الأدبية؛ الخيالي والخيال؛ الغنائية؛ التأمل؛ السويداء؛ الرومانطيقية؛ السريالية.

الحوار — DIALOGUE

مرادف للمحادثة في الحياة الواقعية، الحوار هو أيضاً تدوين أدبي بأسلوب مباشر لحديث واقعي أو متخيل. وهو بهذا المعنى يشكل نوعاً أدبياً مستقلاً، كما يشكل جزءاً من الأنواع الروائية والمسرحية. ومع ذلك علينا ألا نخلطه مع هذا

الأخير ذلك لأن الحوار يقدم لنا معركة بين أفكار أكثر مما يقدم عملاً درامياً ومهمته أن يُقرأ لا أن يعرض.

تعايشت عدة تقاليد منذ بدايات هذا النوع: قدم لنا أفلاطون نموذجاً لحوار فلسفي يهدف إلى مساعدة المتعلم على اكتشاف الأشياء بنفسه يتميز ببساطة اللهجة، السخرية، وفن معرفة النفس بوساطة التفكر؛ لجأ شيشرون إلى حوار خطابي غايته التعليمية أكثر وضوحاً؛ دشن لوسيان دي ساموسات (القرن الثالث) الحوار الساخر «(*محاورات الآلهة*، *محاورات الأموات*»)؛ وأخيراً لقد عرفت العصور القديمة أشعاراً حوارية (الغزلية، الرعوية) وسرعان ما تنصرن هذا التقليد معلناً ولادة المحاورة الريفية المسيحية والحوار الرمزي الوسيط. عملت الممارسات المدرسية لِـ (*disputatio*) والتقاليد الشعرية الوسيطة «للمشادة» و «للانحياز» على حظوة هذا النوع.

شكل تقليدي في الأبحاث الأكاديمية ـ المشائية، صار الحوار الأفلاطوني النموذج المفضل لأنسيي عصر النهضة في إيطاليا. (ب. كاستيغليون، «*جليس الأمراء*» 1528)، حوالى مئة طبعة في أوروبا في القرن السادس عشر) ثم في فرنسا حيث عرف هذا النوع انتشاراً واسعاً ما بين 1550 و1560 (بونتي دي تيبار، «*خطابات فلسفية*»، 1587). أما النجاح الكبير للنوع فقد جسّده «*المحاضرات المتعددة الأصوات*» اللاتينية التي كتبها ايراسم (1518 ـ 1533)، والأقرب إلى لوسيان رغم هدفهما التربوي أساساً. وإلى هذا التقليد اللوسياني يمكن إرجاع المرموزات الغامضة (*سينبالوم موندي*) (المنسوبة دون إثبات إلى بونافنتير دي بيرييه 1537).

استخدم الحوار في مؤلفات روحية مرتبطة بتقدم «معارضة الإصلاح Contre-Réforme» («*محاورات روحية*» 1602 لأنطوان فافر وفرنسوا دي سال 1628؛ «*محاورات التقوى*» ج.ب. كامي 1641)، ويمكننا الافتراض أن هذا هو الشكل الذي فكر به باسكال لكتابه «*الأفكار*». لامس بعد ذلك الأدب الدنيوي في «*المحادثات اللطيفة*» لرينيه باري (1662)، ثم غزا «التاريخ، السياسة، الفنون البلاستيكية والموسيقية، وحتى العلوم» (بينيو)، ليفرض نفسه بشكل حاسم على أنواع أكثر تعليمية أو خطابية (الخطاب، البحث، المقالة، الخطبة والموعظة). عرف الحوار يومذاك الذي غالباً ما عرف باسم «المحادثة» رواجاً بلغ ذروته ما بين (1680 ـ 1690) حيث جعل المجتمع المؤدب من المحادثة سلواه المفضلة. جسد هذا الرواج النجاح الذي لقيته «*محاورات أريست وأوجين*» للأب بوهور 1671، و

«محاورات حول تعددية العالم» لفونتينيل (1686)، دون أن ننسى *«محاورات الأموات»* (1863) التي قلدها فنيلون (1712). غدت «المحاورة» مع فونتينيل وبيرو (*«الموازاة بين القدماء والمحدثين»* 1688 ـ 1697) أحد الأشكال المفضلة لدى المحدثين، ومهدت السبيل للحوار الفلسفي لعصر التنوير الذي جمع بين الاحتراب والتربية، والمساعدة على اكتشاف الحقائق من الذات.

ديدرو، الذي رأى في الحوار السقراطي «المنهج التعليمي الحقيقي» (*«تقريظ الأب غالياني»* 1770) جعل من «الحوار الدرامي» (م. ديكمان) شكله الأثير، للكشف عن الدوافع المتناقضة التي تحركه. لم يلجأ فولتير إلى هذا النوع، الذي يراه قليل الأهمية، إلا في مرحلة متأخرة، ولكن بدءاً من سنة 1760، غدا الحوار بقلمه تنويعاً في رسائل نقد وهجاء. وإذا كان قد نشر ثلاثين منها بشكل مستقل، فإن بعضها الآخر قد جاء ضمن بحث، أو قصة، أو مقالاً في معجم، وقد جُمعت لاحقاً (1785 ـ 1789) في طبعة كيهل (*«حوارات ومحاورات»*، ج XXXVI).

في المرحلة التي رفض الجيل الرومانطيقي فيها تكلف الأنواع الكلاسيكية، اهتم الناشرون بقيمة الشهادة البعيدة عن أي تكلف للمحاورات الواقعية التي جرت بين غوته وايكرمان والشانسيلييه فون ميلر. في القرن العشرين، شجعت التقنيات الحديثة ورغبة الجمهور، شجعت الصحافة المكتوبة والوسائل السمعية ـ البصرية على مضاعفة إجراء المقابلات مع الأدباء والشخصيات: المذاعة بواسطة الراديو، أو التي تعاد كتابتها في أعمدة الصحف، كما يمكن أن تطبع مستقلة، مثلما هو الحال مع الأحاديث التي أذيعت بالراديو وقدمها كل من كوكتو (1951)، ليوتو (1951) بريتون (1952)، كينو (1962)، سولير مع بونج (1970). مدركاً ظهور نوع خاص ومحدد سخر منه سيلين ببراعة في *«محاورات مع الأستاذ Y»* لسنة 1955.

للحوار وظائف عدة. منذ أصوله اليونانية (الحوار الأفلاطوني، النقد الرواقي) كان وسيلة تربوية في أول الأمر، وقد ثمن له جميع الذين مارسوه هذه الميزة. حتى ولو كان موجهاً إلى الجمهور العادي، كان يهدف صراحة إلى اطلاع المجتمع الراقي على أفكار أو معرفة تفترض معقدة أو قاسية ما لم تقدم بوساطة محاورة فكهة. يعطي فونتينيل للحوار وظيفة التبسيط هذه: «أردت معالجة الفلسفة بطريقة غير فلسفية على الإطلاق: توخيت الوصول بها إلى مرحلة لا تبدو معها شديدة الجفاف بالنسبة للعاديين من الناس، ولا غاية في الهزل بالنسبة للعلماء» (*«محاورات حول تعددية العالم»*).

فضيلته التعليمية التي قد تجعل منه الشكل الأمثل لتعليم عقائدي وأحادي النظرة (لنتذكر كتاب كالڤن *«التعليم الديني»*) يجب ألا تحجب عنا طبيعته المتعددة الأصوات

الصالحة للتعبير عن عدم اليقين، بل وحتى إثارة الشك. مقدماً لنا بنعومة «الشيء ونقيضه حول أي موضوع» (بوهور)، تاركاً جميع الأسئلة المتناقضة مفتوحة، يمكنه ترجمة التردد في الحكم دون منع الاستنتاج.

ولهذا فإن إحدى أبرز الوظائف الأساسية للحوار، غالباً ما تكون التساؤل. وظيفته القائمة على كشف الحقيقة من داخل الذات مصدرها غنى المحادثة الخلاقة الأكثر قدرة على الإنتاج من التأمل، تقدم على المواجهة، بل وحتى على الصراع الذي «يوقظ الانتباه» (*«الأبحاث»*، III، 8) يشحذ العقل، ويثير الذكاء.

في السياق البياني الكلاسيكي، الذي شهد نجاح النوع، أتاحت ممارسة الحوار أخيراً نوعاً من تحرر النثر. قليل التقعيد، عمل على تحرير الكاتب من القيود البيانية التقليدية، حرره من الأسلوب الخطابي للرسائل والأبحاث: لاحظ غيز دي بلزاك «في المحاورة العادية فضائل تسمو على القواعد». وواقع الحال أن آلين أيضاً رأى في الحوار السقراطي «وسيلة مناهضة للفصاحة»، فصاحة أخرى ـ معنى آخر للفظة: فن الإقناع وقد اتخذ شكلاً.

يبدو أن رواج الحوار في المرحلة الكلاسيكية مرتبط بذوق عام يميل إلى «المحاورة العادية» في مجتمع ذلك الزمان. طاب لجمهور الصالونات أن يجد في المكتوب سهولة وعفوية محسوبتين يثمنهما في الحديث. يفترض نجاح حوار ما أن يجد فيه الجمهور، سواء على مستوى الأسلوب، أو على نسق العلاقات التي يقيمها بين متداخلاته، مثله الأعلى في التبادل الاجتماعي. نموذج للتهذيب أكثر مما هو تخلقية للحديث الشائع (الذي سخر منه كل من سويفت واينسكو والذي يمكن معرفة رداءته في كل زمن): «يجب امتلاك فن الحوار لنجعل من الحديث الذي نقدمه، مهما بلغت معرفيته ومهما كان أكثر تماسكاً من الأحاديث العادية، حديثاً بمعنى أنه محادثة حرة عادية، وطبيعية» (پيليسون).

Bénouis M.K., *Le dialogue dans la littérature française du XVI^e s.*, La Haye, Mouton, 1976. - Beugnot B., «L'entretien [au XVII^e s.]», *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion 1994. - Ghomicz M., «Dialogue. Contextes et significations du terme», *Romanica Wrastislaviensa*, XXXI, 1988, P. 29-37. - Mortier R., «Pour une poétique du dialogue: essai de théorie d'un genre», *Literary Theory and Criticism. Festschrift Presented to R. Wellek*, Bern, Peter Lang, 1984, I, P. 457-474. - Coll.: *Le dialogue au temps de la Renaissance*, M. -T. Jones-Davies (dir.), Paris, J. Touzot, 1984.

جان فيغنس

راجع: القصيدة الريفية (أو الرعوية)؛ الأدب التعليمي؛ الفصاحة والخطابة؛ الرسائلي؛ البحث؛ الظرف؛ الفلسفة؛ الحرب الكلامية؛ الصالونات الأدبية؛ المسرح.

الحوارية DIALOGISME

يعني مفهوم الحوارية وجود تزاحم بين عدة «أصوات» في نص حيث يتم التعبير عن وجهات نظر ايديولوجية أو اجتماعية متباعدة، بل وحتى متناقضة. تتعارض الحوارية التي تعتبر الرواية مجالها الأمثل مع المونولوجية التي تتماهى مع نظرة مغلقة للعالم والتي تعبر عن نفسها في الملحمة أو في الشعر الغنائي.

منذ أواخر عشرينيات القرن الماضي قام الفيلسوف والألسني الروسي ميخائيل باختين (1895 ـ 1975) بوضع قواعد نظرية مادية وتاريخية للاتصال تتعارض مع تحليل اللغة التزامنية والمتأصلة الذي نادى به ف. دي سوسير. أخذ باختين على هذا التحليل أنه لم يلاحظ سوى *«الدلالة»* (Znacenie) الثابتة للملفوظة دون استخلاص *«المعنى»* الخاص (smysl). اللغة بالنسبة لباختين وسيط اجتماعي، وتحمل جميع الكلمات بصمات وأهداف ونبرات الذين سبق له استخدامها. يحقق الأدب، والرواية تحديداً شكلاً فريداً من إعادة بناء الخطاب الاجتماعي حيث لا تسحق وجهة نظر الكاتب ما يدور حوله من أقوال أو ما ينسبه إلى شخصياته دون أن يكون خطابه هو بالذات. عام 1929، في دراسة له عن دوستويفسكي جعل باختين من مؤلف *«الأخوة كرامازوف»* مؤسس الرواية المتعددة الأصوات. عند هذا الروائي الروسي استخدمت «الكلمات، صياغة الجمل، بطريقة جعلت من خصوصيتها، وذاتيتها، وميزتها النموذجية، جلية واضحة». الوضع بين مزدوجين، الكتابة بحرف صغير، الاستشهادات، هي الأخرى تقنيات تسمح للروائي بإقامة مسافة ما بين كلام القاص وما تنطق به الشخصيات. وسع باختين في نصوص لاحقة هذا المفهوم ليشمل مجمل الفن الروائي. رأى في الضحك الكرنفالي لرابليه في السخرية المجردة، أو في الرواية التشردية نهجاً في الثقافة الغربية يميل إلى الهدم. (*«نتاج فرانسوا رابليه»*، 1970). عالم الكرنفال (وعالم العصر الوسيط) «حركة نحو الأسفل» تعادل قوة نابذة تُباين وتُبعد عن المركز، فيما تشكل الثقافة الدوكسية والشرعية قوى جابذة تعمل لصالح الوحدة الإيديولوجية.

الفكرة القائلة بأن كل تأويل مبني على آلية حوارية، وأن تحليل اللغة يسمح باستخلاص استنتاجات حول الفكر موجودة عند أفلاطون. لكن يبدو أن باختين قد استند في كتاباته الأولى التي حوت نظريته في السرد *«فن ومسؤولية»* (1919) قد

استند أساساً إلى المبدأ المعماري للمعرفة الإنسانية الذي نادى به كانط. كما يجب الربط بين طروحاته والأفكار السائدة يومذاك حول السخرية و «النماذج». في مجال المسرح، استخلص الياس كانيتي سنة 1937، انطلاقاً من قراءات عامة لكارل كروس نظرية «الأقنعة الصوتية» التي تسمح للكاتب الذي يقرأ مسرحيته أن يعبر عن نغمات وصفات اجتماعية مخصوصة، سمعها أو اخترعها، تمثل في المسرحية لذاتها، مستقلة عن الصوت الخاص للأدب. لاقت أفكار باختين حول رابليه ودوستويفسكي بعض الأصداء في الأوساط الثقافية في الاتحاد السوفياتي السابق. ولكن كان علينا انتظار أعمال جوليا كريستيڤا ليفوز باختين بشهرة عالمية. استلهمت نظرية كريستيڤا البينصية من المبدأ الحواري لمعالجة العلاقة بين نص ما ونصوص أخرى. البينصية، بالنسبة لها، كعامل للمعنى، تشكل صفة عامة لكل نص أدبي الذي بتجاوزه وظيفته كملفوظة بسيطة مثبتة كتابياً، يتخذ شكلاً متعدد الأبعاد «موزاييك من الاستشهادات» (Sèméiotikè، ص. 146). استعادت جمالية التلقي لهانس ـ روبرت جوس ومدرسة «الكونستانس» هي الأخرى مبدأ الحوارية، عندما أعطت المنزلة الأولى للقارىء القادر وحده بنشاطه الفعلي على تجسيد وإتمام النص الأدبي. البراغماتية ونظريات الإيضاح تدين هي الأخرى لباختين بالكثير، خاصة عندما تُعالج من خلال تصور اجتماعي ـ ألسني. ومع ذلك يجب ألا يحجب هذا النجاح بعض الهنات التي تعود إلى التعميمات التي صاغها باختين كما إلى الغموض الذي يلف المفاهيم المرتبطة بالبينصية، والاستشهادات وإعادة الكتابة. كما جرت مناقشة تثمين باختين «للثقافة الشعبية» الوسيطة. مهم إذن أن نعيد الحوارية إلى سياقها التاريخي وأن نصهرها في نظرية أزلية للمستعار أو المستجلب.

Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. - Kristeva J., *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969; *La révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974. - Lachmann R. (éd.), *Dialogizitäl*, München, Fink, 1983. - Todorov T., *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.

كونستانز باتج

راجع: الإستشهاد؛ الخطاب؛ الشكلانيون؛ البينصية؛ السرد؛ التلقي؛ الرواية؛ العلامية.

حوامل النص PARATEXTE

راجع: حونص

الحَوْنصية (محوطات النص) PÉRITEXTE

«Péritexte» أو ما يسمى أيضاً «Paratexte» يعني في أيامنا هذه مجموع ما يحيط بنص منشور، وبهذا الفهم العلامات الطباعية والأيقونية التي يتألف منها. تحتوي هذه الفئة إذن على العناوين، العناوين الفرعية، المقدمات، الإهداءات، الشعارات، الملاحق، ملاحظات خارج الصفحات المرقمة، التفسير بكافة أشكاله، كما الصور والخيارات الطباعية، وكل العلامات والإشارات التي يمكن أن يضعها الكاتب أو الناشر أو حتى الموزع. إنها تجسد الاستخدام الاجتماعي للنص الذي يحدد وجهة التلقي.

في العصور القديمة، عندما كان المنشد أو المفسر أو الشاعر ينطق بنتاجه، كان يغنيه غالباً بالشروحات. المسرحيات القديمة، كانت مصحوبة دائماً بتمهيدات تشكل نوعاً من إحاطة مسرحية بالنص. ولكن، وفي العصر الوسيط، أمكننا أن نرى ـ إذا تجاوزنا الإشارات الحركية والإلقاء الشفهي اللذين استمرا ـ في أوروبا أول مجموعة حونصية مكتوبة: إنها «تفسيرات» النصوص الدينية، ومجموعات المنتخبات المنتقاة من تفسيرات وشروحات النصوص القديمة. في عصر النهضة، ومع انطلاقة النشر المطبوع، شاعت الحونصية، بل وباتت ضرورية. فمن جهة انتشرت الحونصية المفسرة (أي المهتمة بما وراء النص) بحيث غدت منهجية في الطبعات الغنية بالملاحظات والتفسيرات للنصوص القديمة. ومن جهة ثانية فرض القانون، ومنذ القرن السادس عشر، ذكر اسم الأدباء والناشرين وعنوان الناشر على الكتب. وأخيراً، انتشر يومذاك اللجوء إلى المقدمة، كما تنبيه الكاتب أو توجيهه كلمة، والإهداء. إن وجود تعريفات لهذه المكونات الحونصية (المتطابقة مع الشروحات النقدية والأمثلة المعاصرة الخارجة عن المألوف أو التي تعتمد المحاكاة الساخرة) في «*معجم*» فيريتيير (1690) تظهر مدى أهميتها، كما تبين الرهان الستراتيجي الذي تشكله بالنسبة لأدباء تلك المرحلة. أدى انتشار المؤلفات المتعددة الأجزاء (في الرواية بخاصة) إلى كتابة مقدمات للأجزاء المختلفة لنفس الأثر بحسب تسلسل صدورها. في المقابل، فرض القانون ذكر امتيازات النشر (في بداية الكتاب أو في نهايته): والواقع أن هذه الامتيازات غالباً ما تعرض حيثياتها بكثير من الإطناب (الذي يعد النص أحياناً، أو على الأقل يعرضه، هم الأدباء أو الناشرون أنفسهم) بحيث تغدو بمثابة مقدمات لهم بالذات. يضاف إلى هذا، قادت إعادة الطبع وظهور «المؤلفات الكاملة»، قادت الأدباء إلى شرح ذواتهم. قدم كورناي في طبعة «*الآثار*

الكاملة» (سنة 1660) لنتاجه *«خطاب وتفحص»* لمسرحياته مما يشكل حونصاً لا يكتفي بالتفسير، وإنما يبلغ حد التنظير. أدى استخدام المقدمة أحياناً إلى شيء من الاستقلالية: *«خطاب في المنهج»* (1637) كتبه ديكارت أصلاً بمثابة مقدمة لكتابه *«أبحاث في الفيزياء»*: صار كتاباً أساسياً للمؤلف. بعد ذلك أشفع ديكارت نصه المنشور بـ*«اعتراضات»* صاغها أوائل قرائه ثم بـ*«الرد على الاعتراضات»* التي لا تشكل توجيهاً لطريقة القراءة وحسب، وإنما أيضاً شرحاً وتبريراً لمقالة الكاتب.

وهكذا، فقد تتحول محوطات النص إلى مكون أساسي للمؤلفات: بدأت المحاكاة الساخرة لما حول النص مع رابليه، ولم تتوقف بعد ذلك. في نهاية القرن السابع عشر، شعوذ «بيل» بالملاحظات التي ذكرها في أسفل الصفحة في *«المعجم التاريخي»*: إذا كان متن المقالات على شيء من الأرثوذكسية، فإن التعليقات تحوي كل أشكال النقد الخارج على المألوف، والذي يستطيعه، دون خطر التعرض للرقابة ـ والتي لاحقته على كل حال ـ وأيضاً للملاحقات الدينية. بلغ هذا الأمر ذروته مع *«تحفة مجهول»* لسانت ـ هيياسنت (1715): نص شعبي رقيق، تشتمل هذه القصة الخيالية على شروحات وتفسيرات ومناقشات، تحاكي بطريقة ساخرة ما يحيط بنصوص المرويات، وتمنح الكتاب قوته الناقدة. تكررت هذه الآليات طوال تاريخ المطبوع. وهكذا فإن *«مقدمة كرومويل»* لهيغو (1827) هي أكثر مقروئية وشهرة من المسرحية نفسها. ومع شيوع المدرسة وتعليم الأدب الفرنسي، غزر النتاج الحونصي التعليمي في المنشورات المدرسية والجامعية، كما في كبريات المنشورات «العالمة»، مع معجم نقدي كبير. كما نلاحظ، على وجه الخصوص، أنه نتيجة لهذا الاستخدام، نشأت عادة نشر «حياة» الكتاب، ورسائل بخط يدهم، وقد انتهى الحال بأن غدت هذه الأمور أنواعاً مستقلة.

كان مونتيني في *«الأبحاث»* أول من طرح مسألة العلاقات المعقدة بين النص والحونص. بيد أن هذه المسألة لم تدخل النقد إلا بطريقة مؤخرة، معاصرة لجعل «النص» في مصاف الموضوع الأثير للتحليل الأدبي: في بداية سبعينيات القرن الماضي، قام باحثون من مثل ك. ديشيه، أ. كومپانيون، أو ج. جينيت، بإعادة إدخال، عبر هذه الواسطة، بعد تاريخي ملموس في الدراسات المتأثرة بالبنيوية. ساهم تدخلهم في إقامة موضع للتبادل بين الكاتب والقارىء، ومساحة للتفاعل (جينيت، *«ساي»*) الأدبي، وذلك بتبيان إلى أي مدى تساهم محوطات النص في تحديد طريقة استخدام النصوص، والبعد الوظيفي لمنظومة لم تحلل كما يجب حتى

ذلك الحين، والتي اختصر دورها إلى مجرد نقل لا معنى له. وهكذا أخذت الدراسات الأدبية تأخذ بعين الاعتبار، المقدمات، العناوين، إلخ. ضمن تصور برهاني («كيف تم الإنجاز») وستراتيجي («ماذا يفيد؟») في آن معاً.

العناصر المألوفة التي «تواكب» نصاً مطبوعاً هي المقدمة، فهرس الموضوعات عند الضرورة، وهناك أيضاً تعييناً لصفحة العنوان والغلاف (الدلالة على النوع، بخاصة) ورباعية الغلاف. غير أن هذا التعداد لا يكفي: والواقع أن العنوان، والعنوان الفرعي، اسم الكاتب (الصحيح أو المستعار) تعيينات الإهداء أو تبيان فكرة الكتاب كلها تشارك في نفس المجموعة، وفي المقابل من المألوف أيضاً وجود تعيينات متعلقة بالنشر (الانتهاء من الطبع، عنوان الناشر، الرقم المتسلسل للمطبوع ISBN، أو ISSN للمجلات، وأحياناً اسم المجموعة أو السلسلة التي يندرج فيها النص). والواقع أنه إذا كان بعض هذه المكونات من صنع الكاتب فإن بعضها الآخر لا علاقة له به. عندما يتعلق الأمر بإعادة نشر نصوص قديمة، فإن المقدمات، والملاحظات في أسفل الصفحة، أو في نهاية الكتاب، الروايات الاحتمالية المختلفة، إضافة إلى السجلات التوثيقية، كما الملاحق والشروحات المضافة، إلخ، قد تشكل كتاباً قد يوازي، أو حتى يزيد عن النص الأصلي. وهكذا نرى غالباً تعيين «ناشر نص» باعتباره كاتباً لما يحيط بالنص، على الأقل في قسمه الأكبر.

تلتقي قضايا رسم الحدود هذه مع موضوع التسمية. ج. جينيت (*«ساي»*) يستخدم لفظة حَوْنَص للدلالة على مجموعة المكونات التي تصاحب وتقدم نص النتاج، ولكنه يميز الحونص *Péritexte* ـ العناصر التي تحيط بالنص في الكتاب ـ عن الـ *épitexte* التي تعني مجمل ما كتب عن النص، ولكنه غير وارد في الكتاب (مقابلات، رسائل...) يستخدم جينيت «para» بالمعنى الاشتقاقي («إلى جانب»)، ولكن الدلالة المسيئة المرتبطة عادة بهذا البادئة، إضافة إلى الطبيعة الاختيارية المقترنة بهذا النوع من النتاج (يمكن قراءة نص دون قراءة المنظومة الحونصية القائمة حوله)، قد تسمح بالتفكير أن هذه النصوص ليست نصاً («حقيقياً»). ومع ذلك تظهر شروحات الأدباء حول محوطات النص، كما الاستخدام (غير المباشر غالباً) إن هذا خطأ. وبالعكس، غالباً ما يفيد الكتاب من تشوش المخططات، وهكذا فإن *«العلاقات الخطرة»* للاكلو تتناغم مع «مقدمة الناشر» التي لا تقول الشيء نفسه لنص الرسائل، والتي ترجع إلى لاكلو. قد تذهب بعض مكونات الحونص إلى حد تحطيم الحدود بين النص واللانص، بين الخيال والواقع بحيث إن منزلة النصوص في الكتاب،

وأصلها (الشفاهي، المطبوع)، لا تشكل معايير محقرة. يبدو، أنه من الأفضل إذن، الحديث عن حونص للتعرف إلى بعض هذه العناصر، وتبيان موقعها فقط دون أي حكم مسبق على وضعيتها.

تساهم أمثال هذه النصوص فيما أسماه جينيت «seuils/ عتبات»، بمعنى النقاط التي تنطلق منها براغماتية كتاب. وظيفتها الدائمة إقامة رابط بين الكتاب والجمهور. يشتمل الجمهور، من جهة، في قسم منه على القراء الفعليين: برسمه منهجاً للقراءة، يضع الحونص معالم تقيم حلف القراءة، وتهدف إلى توجيه «بيانية القارىء». فضاء مثالي لصياغة نظرية أدبية، يضع النص ضمن إيديولوجية تتوخى كسب القارىء: تتحول المقدمة إذ ذاك (على غرار بعض مقدمات موپاسان) إلى بيان أدبي. لكن بعض هذه التوجيهات تقوم بدور إزاء قواعد الفضاء العام: تعبر الإشارات الافتتاحية كذلك أن النص ينسجم مع القوانين المرعية الإجراء، وبالتالي له الحق بالتداول، دونما أي حكم مسبق لقراءة فعلية.

ولأنه يقودنا إلى معرفة كيفية تداول نص، بشكل ملموس، في حقبة معينة من تاريخه، يبدو الحونص مكوناً وظيفياً أساسياً في عملية النشر الأدبي. يشكل خطاباً مواكباً يؤثر في هذا الأخير: وهكذا فإننا إذا قرأنا *«بريج الميتة»* (1892) لكاتبها ج. رودونباخ بدون الصور التي كانت في طبعتها الأصلية، فإننا نعجز عن فهم التمهيد الذي كتبه المؤلف والخلل الوظيفي النوعي المقصود (لا القصة، ولا الشعر) والذي لم يقلل من شهرتها. يساهم الحونص بالتطورات المرتبطة بعدم جمود النص نفسه، وبالتالي يجسد تطور التأويلات المقترحة أو الموسعة في كل حالة اجتماعية، أو ثقافية.

Compagnon A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979. - Chartier R. (éd), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, 1995. -Genette G., *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987. -Hoek L., *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981. -Lelouch C., «Le péritexte au service de la formation des esprits: l'exemple du *Chef-d'œuvre d'un inconnu* de Saint-Hyacinthe (1715)», *Littératures classiques*, 1999, 37.

بول آرون، كلير ليلوش

راجع: الانتساب؛ السيرة؛ الشرح؛ التسييق؛ المراسلة؛ الإهداء؛ الفضاء؛ البيان؛ الاتفاقية القراءة؛ الإشهار؛ البراغماتية الأدبية؛ النص؛ العنوان.

خ

الخارق (خيالي، وهمي، عجيب، غريب) FANTASTIQUE

الخارق هو السجل المقابل لمشاعر الخوف والقلق. ينماز بقلب التصورات العقلية للواقع بإدخال الشك في الوقائع القائمة والاقتراب مما هو فوطبيعي أو مناقض للطبيعة. يفيض ما هو خارق عن حدود الأدب ليعبر عن ذاته في جميع أشكال الفن.

في العصر الوسيط وحتى نهاية القرن الثامن عشر، ومع بداية الرومانطيقية، شغلت الشيطانيات والسحر والشعوذة حيزاً كبيراً في الأدب (غالباً في الأدب الشعبي والشفوي) ولكنها كانت تنتمي إلى ما هو مدهش (بما في ذلك *«الشيطان العاشق»*، 1772، لكازوت). انتشر هذا الخط الخارق في فرنسا انطلاقاً من هذا الموروث المدهش الذي أفرد بعداً لما هو فوطبيعي. وسرعان ما اغتذى من تطور أسطورتين حديثتين كبيرتين: دون جوان وصورة التمثال الذي تدب فيه الحياة لكي يتمكن الميت من الإمساك بالصياد، وفاوست، القائمة على فكرة الحلف مع الشيطان. جلب تيار جرماني من بين أبرز ممثليه أي. ت. أ. هوفمان (*«الهر مور»* 1822) ورمانطيقيون مثل كليست، برينتانو، جان بول، والرواية القوطية الإنكليزية (*«الراهب»* للويس، 1796، *«قصر اوترانت»* لوالپول، 1764) جلبت موضوعات وصوراً أساسية (قصور مسكونة، أشباح، الخ). في فرنسا، حمل شارل نودييه راية هذا الأدب الذي اقترح تسميته (دون أن ينجح فيما عدا ذلك) «جنوني». بدا أن هناك شكلاً يلائمه تماماً هو القصة أو الحكاية (*«سمارا»*، 1821، *«تريلبي»*، 1822، *«الجنية ذات الفتات»*، 1832). سار ج. دي نيرڤال، ت. غوتييه، هـ. دي بلزاك *«جلد الأسى»* وب. ميريميه في هذا الخط الذي أفاد من انتشار الصحافة الكبيرة والمسلسلات.

ادغار پو ـ الذي ترجم له بودلير *«الحكايا الغريبة»* (1840 ـ 1846) سنة 1856 ـ رائد الرواية البوليسية وقصيدة النثر، منح هذا النوع خصوصيته الجمالية الحديثة: الأكثر غرابة أكثر من المثير والمؤثر، والجنون باتا يشكلان جوهر ما هو خارق. طاب لمثير القلق الغريب هذا أن يطرح مع موباسان (*«ليه هورلا»*، 1887) أسئلة وتساؤلات حول اليقينيات الأقوى علمياً، وإثارة الشك والحيرة، وإرباك العقل وإسقاطه، وسائل للتعبير بالرمز عن قدرة الذات وهشاشة استقلالية الذات المفكرة. عاد إلى الانتشار في ظل الجمهورية الثالثة في موازاة ظهور الانحطاط والرمزية. وهكذا بدا بمثابة مقاومة لهيمنة العقلانية الوضعية.

الخارق في أدب القرن العشرين شديد الحيوية، بات شكلاً من أشكال النوع، وإن كان متواضع المنزلة. نجده في العالم الفرانكوفوني، نجده خارج فرنسا بشكل خاص، نجده في بلجيكا وتحديداً عند م. دي غليديرود (*«سحر»* 1941)، جان راي (*«مالبيرتويس»*، 1962)، م. تيري (*«قصص الممكن الكبير»*، 1960)، جاك ستيرنبرغ (*«حكايا مجمدة»*، 1974). يمكن أن نجد له فسحة لدى أدباء معاصرين (مثل ليه كليزيو أو ايكنيوز) الذين يتخذونه ذريعة إضافة إلى سياق الحبكة لمعالجة غالباً ما تكون تلميحية. في المقابل، هناك أشكال مبسطة في القصص المصورة والأدب المسمى «أدب المحطة» (مجموعات من نسق «أسياد اللغز»). على كل حال، رأت فيه السينما أحد مصادرها الأساسية (فريتز لانغ، هيتشكوك)، مستفيدة من الصورة التي توهم بالحقيقة لإثارة الخوف الذي يولده الشك، وعندها يتلازم الخارق مع الإثارة.

يرى تودوروف أن الخارق يقوم على إمكانية التردد ما بين تفسير طبيعي وتفسير فوطبيعي ـ لا على قبول اصطلاحي للغريب المنبثق من المدهش. وهكذا إذا كان كل تخيل قادر على هز معروضات ورؤى العالم، فإن الخارق متخصص بطرح التساؤلات حول المعتقدات الأكثر جوهرية. بيد أن هذا التخصص غالباً ما أسره في حدود دور التسلية الأدبية وحال بينه وبين الاعتراف به مؤسساتياً. وهكذا شأنه شأن الرواية البوليسية لم ينل أدب الخوارق المشروعية الكاملة. بقي أنه يطرح قضية القدرات الخيالية للأدب. يفترض أنه قادر على توليد عوالم موازية، ممكنة أو غير محتملة، والتي تشكل وسائل لإبراز أولية الواقع على الفكرة (راجع غريفيل وشاريير ـ ميجان)، وهذا ما يفسر ولو جزئياً إنكار وثاقة الصلة بالموضوع التي كان موضوعها الموروث الخارق في الدوكسا العقلانية الغربية. ولكنه يفرض أن تكون هذه العوالم موسومة بخاتم القلق ـ وهو بهذا المعنى ينماز عن أدب وسينما الرعب ـ والانفعال

الذي يقدمه وهذا نتيجة الخوف الناجم عن الإحساس بأن نظام العالم يتأرجح بطريقة غير مفهومة.

Caillois R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gaillmard, 1975. - Castex P. -G., *Le fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951. - Chareyre-Méjan A., *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998. - Grivel Ch., *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992. - Todorov T., Introduction à la littérature fantastique, Paris, Le Seuil, 1970.

جان - بيار برتران

راجع: الانحطاط؛ العجيب (المدهش)؛ الأدب الهامشي؛ العقلانية؛ السجلات؛ الرواية القوطية؛ الرومانطيقية؛ الرمزية.

الخبر التافه (مختلف) FAIT DIVERS

الخبر المختلف هو واقعة يومية مميزة من ضمن أحداث أخرى مجهولة الفاعل تقوم الصحافة بنشرها بسبب طبيعتها المثيرة للاستغراب. ومن الهامشية يغدو هذا النوع من الأخبار عاماً، دون أن يكون له أية علاقة مع سائر أخبار اليوم: يبقى على هامش العناوين العامة ليغذي زاوية مخصوصة.

يعني الخبر المختلف إذن، وفي آن معاً، الحدث، حكاية الحدث وزاوية الصحيفة التي تضم هذه الحكايا.

وبخلاف الطرفة التي تفترض فناً في القص، فإن الخبر المختلف هو حكاية «قائمة بحد ذاتها» (ر. بارت) مكتفية بنفسها.

يرتبط ظهور الأخبار المختلفة بانطلاقة الصحافة في القرن التاسع عشر. خصصت الصحف زاوية «أحداث - باريس»، هي قصص وطرائف من الحياة اليومية تثير الاهتمام. وهذا بالضبط ما دلت عليه الأخبار المتفرقة (أو المختلفة) عندما ظهرت سنة 1863 في *«البيتي جورنال: الجريدة الصغيرة»* لبوليدور ميبو لتشير إلى ما يعرف أحياناً باسم «كانار» أي مطبوعات إخبارية لا دورية تباع بالمزاد عند وقوع أحداث جسيمة وفي لحظة وقوع هذه الأحداث (يجب عدم الخلط بين هذا النوع من «الكانار/ النشرة) و«الكانار» التي تحدث عنها نيرڤال والتي هي أكذوبة ممكنة الوقوع تغذي الإشاعة الجماهيرية). ومهما يكن من أمر، فإن هذا النموذج من النشر ليس جديداً: فمنذ القرن السادس عشر هناك إعلام شفاهي رائج بوساطة الجوالة (مدعم أحياناً بحامل بصري يدعم الطرائف والنوادر المفترض أنها واقعية) و«ظرفيات» مطبوعة تغطي كل المجالات الإعلامية (حياة الأسياد، الأعياد الشعبية، الجرائم، الحرائق...) أو

«أخبار موثوقة) منذ القرن السابع عشر. مع ظهور الصحف الدورية، تطورت هذه المنشورات لتغدو منشورات خاصة تطبع أعداداً كثيرة ومخصصة للأحداث المتفرقة المثيرة: ظهرت «الكانار». في نهاية القرن التاسع عشر حلت محل هذه المنشورات الظرفية منشورات دورية موقوفة تماماً على الأخبار المتفرقة: الملاحق الجديدة للصحف التقليدية، أو الدوريات التي جعلت من الخبر المختلف جوهر تجارتها، والتي لا تزال قائمة حتى الآن: *«ديتيكتيف: المخبر»* وقد ظهرت سنة 1928.

«خبر مختلف»: مزيج لفظي يغدو أحد مكوناته «مختلف» رمزاً للجريمة أو لحادث دموي. خبر مختلف يعني واحداً. . . من أحداث يومية عديدة، تجعله شعلة مأساوية مضطرمة منفصلاً عن كل أحداث الحياة والواقع» (ميشال ليريس، *«شطبات»* 1948): الخبر المختلف هو بالمحصلة حدث تم تمييزه واختياره من بين أحداث أخرى وفق معايير هي في نهاية المطاف قصصية. من جهة هناك ذوق الجمهور الذي يؤسس ويقيم الأخبار المختلفة: تتغير موضوعاتها من قرن إلى آخر؛ وهكذا فإننا انتقلنا من حكايا السحرة والسحر في القرن السابع عشر إلى الشغف بكبار المجرمين في القرن التاسع عشر، ثم إلى الجرائم الدموية المجهولة الفاعل في أيامنا هذه. ومن جهة ثانية، فإن أبرز ما يميز حدثاً ما هو مخزونه الدرامي والقصصي، بحيث يبدو الخبر المختلف بمثابة رواية للحياة الواقعية مفهومة من الجميع لأنها منبثقة من تجربة للواقع يشارك فيها كل واحد من القراء.

إذا فهمنا هذا فإن من الطبيعي أن يستلهم الأدباء الخبر المختلف: والواقع أن «الكانار» ثم جرائد الأخبار المختلفة ساهمت في تغذية خيال العديد من الأدباء، فمنذ القرن السابع عشر، (استوحى ديدرو في *«الابن الطبيعي»* 1757 مجرد إشاعة، كانت محض خيال)، وقد عرف هذا الأمر في القرن التاسع عشر بشكل خاص (بلزاك، ستاندال، زولا. . .)، حيث أدت النظرة الملحمية والمثالية التي صورت بها الأخبار المختلفة كبار المجرمين إلى ظهور ما يضارعها في الروايات. ولأنها تمجد وتثبّت مخاوف المجتمع ورغباته فإن القوالين والظرفاء (كتب ألفونس أليه «خبر مختلف والصيف») والسورياليين أفادوا منه *(ڤيوليت نوزيير*، 1933) ومن بعدهم أدباء كثيرون في القرن العشرين. وكذلك فإن شعر مارسيل تيري، وروايات سيمينون، وقصص دينينكس، استلهمت جميعها أخباراً وردت في الصحف. إذن تشكل الأخبار المختلفة ما يشبه «خزان» حكايا، وهي بهذه الصفة تغني متخيل السينمائيين (وهكذا فإن العديد من أفلام كلود شابرول تستلهم خبراً مختلفاً أو على العكس بنيت على أنها أخبار مختلفة).

Barthes R. «Structure du fait divers», *Essais Critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.- Romi [Mi-

que R.I], *Histoire des faits divers*, Paris, Del Duca/Laggont, 1962.- Walker D.H. *Outrage and insight: modern french writers and the «fait divers»*, Oxford, Berg French Studies, 1995.- Coll.: *Romantisme*, septembre 1997.

كارين لانيني

راجع: الطرفة؛ السينما؛ الخلق الأدبي؛ الصحافة؛ الأدب الشعبي؛ نظريات الحكاية؛ رواية؛ مجتمع.

الخداع (التلاعب، المخاتلة) MYSTIFICATION

يعني الخداع في الأدب نسبة مؤلَّف لكاتب إلى كاتب آخر، تارة لأنه أكثر شهرة، أو هو مؤهل لذلك، وطوراً لأنه مجهول، ولهذا بالذات فهو كفيل بإثارة فضول القراء. وبشكل عام فإن «الخداع» يحدد مجموعتين من الأفراد في فئة اجتماعية معينة، تمتلك الأولى معلومة سرية لا تعرفها الأخرى والتي بحكم جهلها هذا «تغدو حمقاء». مارس كل من ديدرو و إ. پو هذه اللعبة في حكايا أعطاها كل منهما عنوان «الخداع» (راجع بالنسبة للأول *«مؤلفات»* ر. لافون «بوكين»، المجلد الثاني، ص. 435، وبالنسبة للثاني *«مؤلفات»* م.ن.ص 353). هذا التواطؤ الحقيقي أو المحتمل لقسم من القراء يجعل الخداع نقيضاً للتزوير.

تصور لنا *«الرسائل البرتغالية المترجمة إلى الفرنسية»* (1669) أفضل نموذج لهذا. كتبها الديبلوماسي الكاتب غيسيراغ، كان يفترض أن كاتبتها راهبة، كتبتها وهي في ديرها إلى حبيبها، ولطالما اعتبرت أنها «تحفة الكتابة العفوية». في القرن التالي، اعتبرت *«الراهبة»* لديدرو ولمدة من الزمن أنها قصة حقيقية. وهكذا فإن هذا النوع من الكتابات، الذي ينتمي بحسب الحالة، إلى الكتابة المغفلة، المعارضة أو المزورة، غالباً ما يترك أثراً. خاصة إذا تذكرنا أن الجمهور، واعتباراً من القرن الثامن عشر يظهر تقديراً خاصاً لأصالة الكتَّاب. عديدة هي الأعمال التي من هذا النوع تلقتها الأجيال اللاحقة: قدم الشاعر الإسكتلندي جايمس ماكفرسون على أنه ترجمة لشاعر بطولي من القرن الثالث يدعى أوسيان: ***(Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland*** (1760) شذرات من الشعر القديم الذي جمع في أعالي أرض سكوتلندا) والتي عرفت شهرة أوروبية وساهمت في قولبة الحساسية «الرومانطيقية». عام 1825 ولدى نشره *«مسرح كلارا غازيل»* استخدم ميريميه نسبة مزورة (قدم نفسه على أنه مترجم لنتاج شاب إسباني) ليطبق في المسرح نظريات

الدراما الحديثة. في القرن العشرين كثرت الأمثلة. وهكذا فإن اثنين من ممثلي الكوميديا (انتقاماً منهما لنقد لم يكن في مصلحتهما) أعلنا عثورهما على مخطوطة مفقودة لرامبو نشرتها «لاميركير دي فرانس» بإنفاق مفرط: *«الصيد الفكري»* (1949)؛ زعم بوريس ڤيان أنه ترجم عن الأميركية رواية سوداء أثار عنفها الصخب (*«سوف أبصق على قبوركم»* ـ (1956) ـ منسوبة إلى ڤيرنون سيليڤان)، كاتب معروف، رومان غاري والذي سبق له أن نال جائزة غونكور، أعاد نسبتها من جديد مستخدماً اسماً مستعاراً (اميل أجار) مما أتاح له فرصة تغيير النهج (*«الحياة أمامك»* 1975).

وأياً يكن الدافع ـ الانتقام، المداعبة، الميل إلى انتهاك المحرمات، متعة خلط الأوراق، البحث عن الشهرة أو الكسب ـ فإن عمليات التلاعب الأدبي تثير فضول العارفين الذي يستمتعون برؤية أهليتهم وضعت على المحك. بالتصويب على قضية صدقية نتاج فني، كما تعرض على المشهد العام وضعية الكاتب وقيمة الكتاب. إذا قبلنا بصحة نسبة ما، حق لنا التساؤل حول صدقية نسبة مجمل كتابات أديب...

ينبغي أيضاً أن نلحق بعملية التلاعب الحالات التي لا يتصنعها الكاتب عن طريق الخداع وانما يكثف لغزاً أو يفتعل تحدياً. وهكذا فإن «جاري» يقدم وقائع غريبة («اغتصابات شرعية»)، «أخلاق الغرقى»، أو تأملات «باتافيزئيات» تقوم على «علم الحلول الخيالية» يقوم بمقتضاها باحتساب «مساحة الله» (*«حركات وآراء الدكتور فوسترول الباتافيزيائي»* فصل XLI، 1911). مظاهرات اللامبالين، معارض «الفن المتنافر» التي ظهرت في نهاية القرن الماضي، مؤلفات الكتاب والفنانين الدادائيين ثم السرياليين، و«باندفاعة إرهابية للفكر» رفعت التلاعب «إلى مستوى فن» (عبارة طبقها أ. بريتون على أ. الليه في *«أنطولوجيا الفكاهة السوداء»* [1940]، ج.ج. بوفير 1966 ص292). وبالتالي فإن له تأثيرات نصية ليست تدليسية وإنما جمالية تتوجه في الغالب إلى جمهور من المطلعين.

Grojnowski D., «La mystification, catégorie de l'esthétique», in *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste,* Paris, J. Corti, 1997. -Jeandillou J.-F., *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires,* Paris, Minuit, 1994. -*Les mystifications littéraires,* J.-J. Lefrère & M.Pierssens (éd.), Tusson, Éd. du Lérot, 2001. -Morrissette B., *La bataille Rimbaud: l'affaire de La Chasse spirituelle,* Paris, Nizet, 1959. -Quérard J.-M., *Les supercheries littéraires dévoilées,* 7 volumes, Paris, 1869-1880.

دانيال غروجنوسكي

راجع: الهرمسية؛ النتاج الأدبي؛ المحاكاة الساخرة؛ المعارضة؛ التوقيع.

الخرافة (على لسان الحيوان) FABLE

من حيث الاشتقاق (من اللاتينية *fari*: تكلم) تحيل هذه الكلمة إلى كل حديث شفهي أو مكتوب وإلى كل حكاية خيالية. التخريف هو فن اختراع الحكايا، والحكايا بحد ذاتها. ولهذا السبب فإن هذه الكلمة تعني في ناحية منها الموروث الضخم من الحكايا التي أنتجها الفن الشفهي القديم، وبهذا المعنى اختصت بما يتعلق بحكايا الحيوان والكائنات الجامدة، أو البشر في حكاية غالباً ما تكون موجزة تحوي مغزى أخلاقياً وتسمى أيضاً خرافة حكمية أو مثل (apologue). يبقى أن الخرافة (الحكاية) تقدم المخطط العام للسرد، تؤخذ الحكاية بشكل مستقل عن تحققها الخاص في نتاج ما (موضوع أو خطاب). هذا التمييز الذي طرحه أرسطو بوضوح تم بعثه على يد الشكلانية والسردية.

في حدود معرفتنا، الخرافات هي نتيجة كتابة موروثات شفهية موغلة في القدم. الأرضية المشتركة التي نهلت منها الآداب الأوروبية هي الموروث اليوناني ـ اللاتيني يضاف إليها ما قدم من الشرق «*البنجه ـ تنترا*» (القرن الثاني ق.م) المكتوب بالسنسكريتية الذي وصلنا عبر مروية عربية متأخرة نسبياً لبيدبا (أو بيلبي، القرن الثامن) واقتباس لاتيني هو كتاب جان دي كابو (القرن الثاني عشر). الأديب اليوناني الأكثر شهرة بدون منازع هو ايزوب (حوالى القرن السادس ق.م) صاحب كتاب أمثال شرقية المصادر (آسيا الصغرى). ربما وصلت حكاياه التي لم تكن بمعظمها معروفة في أتيكا إلى أثينا ما بين بداية القرن الخامس وبداية القرن الرابع ق.م. ومنذ ذلك الحين اقترن اسم هذا الأديب مع أصل نوع أدبي سمي «ايزوبي».

بين الأدباء الذين كتبوا باللاتينية نذكر خرافياً أيضاً: فيدر، عبد تحرر عاش في عهد الامبراطور أوغيست (القرن الأول ب.م.) إنه صاحب كتاب الخرافات الحيوانية التي شكلت منطلقاً للعديد من المجموعات الوسيطة المكتوبة بالشعر اللاتيني رغم أن اسمه لم يشتهر إلا في نهاية القرن السادس عشر بفضل طبعة بيار بيتو (1596). لم يقدم كل من فيدر وايزوب من يقلدهما: كتب بابريوس في القرن الثاني ديواناً شعرياً من الأمثلة الخرافية باليونانية ترجمه أفيانيس إلى شعر رثائي باللاتينية وذلك في نهاية القرن الرابع. في العصر الوسيط اعتبر هذا النوع تمريناً مدرسياً. وحملت لنا المخطوطات العديد من التنويعات لهذه المؤلفات، وقد أعيدت كتابتها بالنثر اللاتيني تحت عنوان «*روميلي*» (روميليس هو الاسم المستعار للكاتب المفترض لهذه الأمثال).

هذه المجموعات إضافة إلى تلك التي نتجت عنها على يد أفيانس شكلت قاعدة

أوائل مجموعات الحكايا الخرافية التي كتبت باللغة المحلية. ربما كان ماري دي فرانس (القرن الثاني عشر أول أديب وسيط عرف بأنه كتب حكايا خرافية شعرية باللغة العامية. يحوي ديوانه مئة خرافة باللغة الانكليزية ـ النورماندية مستفيداً ولو جزئياً من الموروث اللاتيني. بيد أن الممارسة الأكثر شيوعاً هي استيحاء المجموعات اللاتينية المتداولة لتأليف مجموعات مغفلة من الحكايا الخرافية باللغة المحلية (شعراً أو نثراً) عرفت باسم «*ايزوبيات*».

مقدرة من كتاب وقراء العصر الوسيط الذين رأوا في الحكاية الخرافية برمزيتها طريقة للتفكر في هذا العالم وفهمه، لم ينل هذا النوع الأدبي حظوة لدى الأنسيين. ورغم أن التقليد الايزوبي استمر في عصر النهضة، بل وعرف بعض النجاحات الرائعة نذكر من بين مترجميه جوليان ماشو: «*حكايات ايزوب الحاذقة*» 1480 أعيدت طباعتها حتى سنة 1572؛ غليوم تارديف، «*أمثال وحكايا*» لورنس ڤال 1492؛ وكمؤلف، جيل كوروزيه «*حكايا خرافية*» 1542). كان على الخرافة ـ المثل المكتوبة باللغة الفرنسية أن تنتظر حتى القرن السابع عشر وقدوم لافونتين لتحصل على مرتبة الشرف. بعد النجاح الذي عرفته مجموعاته «*الحكايا*» (1668 ـ 1678) عرف هذا النوع الأدبي انطلاقة حقيقية في نهاية القرن السابع عشر، وخاصة في القرن الذي تلاه حيث جهد المخرفون بتجديد الموضوعات التقليدية واختراع معان جديدة للتعبير عن أفكار يريدونها جديدة. بأقلام هؤلاء غدت الخرافة ـ المثل فلسفية، سياسية، تربوية بل وحتى غزلة، تصحبها الموسيقى وتعرض على خشبة المسرح. خص النقاد فلوريان بمنزلة مميزة وهو مدين بشهرته لأمثاله الشعرية. فضل الرومانطيقيون على هذا النوع الحكاية الخارقة التي لا تعمل بنفس الطريقة، والتي لا تقوم بأي دور تعليمي أخلاقي بشكل ظاهر. في القرن العشرين، بدا وكأن هذا النوع فقد اندفاعه. إلى جانب فرانك نوهين الذي كتب حكايا خرافية نشرت ما بين 1921 ـ 1933 نذكر بشكل خاص «*حكايا*» جان انوي (1962) وبعض الأمثال الواردة في دواوين شعر جورج ديهاميل، وغليوم أپولينير، هنري ميشو وفرانسيس بونج. حتى وإن كنا لا نذكر اليوم سوى مخرفين في المناسبات وخاصة في الأدب المناطقي (ر. كيرفين، «*حكايا بيتجه شراموي*» 1927)، فإن المثل الحيواني يبقى دائماً شائعاً جداً خاصة في مجال أدب الأطفال: الرسوم المتحركة بكافة أشكالها غالباً ما تقدم للقارىء مغامرات حيوانات مألوفة تقريباً، ولكننا ابتعدنا كثيراً عن الموروث الايزوبي الخالص.

يؤدي هذا النوع، شأنه شأن أشكال أدبية أخرى قديمة وظيفة ابيستيمولوجية وتثقيفية. يحوي مغزى الأسطورة، قواعد للسلوك وقيماً تساعد الفرد على الانتماء

للجماعة، كما تدعو الجماعة إلى تقوية وحدتها. وليس سهلاً تمييز الحكايا ـ المثل عن الحكايا الأخرى التي تقوم بنفس الدور: لنفكر بالحيوانيات، بالطرف والنوادر *«بحكاية الثعلب»*، بحكم وأمثال الكتاب المقدس، بالقصص والمرموزات الميتولوجية، «بالأمثلة»، كلها نماذج من نصوص امتزجت أحياناً في لب الخرافة ـ المثل بالمعنى الخالص. يضاف إلى هذا تشوش لفظي يميز هذا النوع الأدبي منذ ظهوره: والواقع غالباً ما أطلق على المثل الايزوبي تسميات شديدة الاختلاف باليونانية *(mythos, logos, aïnos)* باللاتينية *(fabula, fabella apologos)*؛ بالفرنسية القديمة *(fable, fablel)*، وأحياناً *(exemple)* وبعد ذلك: (fable, apologue, conte moralisé)، إلخ. في أيامنا هذه أيضاً يبدي بعض النقاد تحفظاً حول تصور هذا النوع الأدبي ويفضلون اعتبار الخرافة المثل بنية تتغير بحسب الأدباء والعصور. ومع ذلك لا يمكننا تجاهل أن هناك عدداً من الخصائص المشتركة في الحكايا التي يطلق عليها عادة الخرافة ـ المثل: الحضور الحيواني، الميزة الخيالية والرمزية للحكاية، المغزى الحكمي والتعليمي، وجود شخصية ماكرة تعرف كيف تتخلص من المأزق بوساطة الحيلة والخداع. الانجازات المحققة لنوع أدبي حدد على هذه الصورة تظهر آلية عمل متغيرة ومعقدة، قادرة دائماً بفضل تبدلها على التعبير عن صراعات غاية في التنوع. فالخرافة ـ المثل تعبر من جهة عن موازين القوى بين الأفراد، بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، من هنا الروابط بين المثل والواقع الاجتماعي والسياسي، وتتصدى من جهة ثانية لأهم المسائل الأخلاقية، باختصار لعلاقات الأشخاص داخل مجتمع معين. من هنا الليونة العجيبة لهذا النوع وقدرته على التكيف، وليس فقط من الناحية الشكلية، مع الظروف الخاصة للإنتاج، مع المراحل الزمنية، ومع الذين يتوجه إليهم.

باعتبارها نمطاً قصصياً محدداً الخرافة ـ المثل لا تستمر في مجتمع المكتوب والصورة، والذي ابتكر أشكالاً أخرى لنقل المعرفة والانتماء إلى المجتمع. بيد أن الخيال الذي تحيلنا إليه الخرافة ـ المثل أصلاً، لم يفقد هذا راهنيته ولم يتخل عن وظائفه.

Dandrey P., *La fabrique des fables*, Paris, Klincksieck, 1992. - Ewald D., *Die moderne Französische Fable. Struktur und Geschichte*, [Lampertheim], Schäuble, 1977 (Romanistik 13). - Grubmuller K., *Meister Aesopus*, München, Artemis, 1977. - Mombello G., *Les recueils français de fables ésopiques*, Genève, Slatkine, 1981. - Nøjgaard M., *La fable antique*, København, Nyt, Nordisk Forlag, A. Busk. 2 vol., 1964 - 67.

غابرييلا باروسا

راجع: الخرافة الحكمية (الخرافة المثل)؛ البرهان؛ الحكاية؛ الأدب التعليمي؛ التمثل؛ المتخيل؛ الخلوقيات؛ الأسطورة.

الخرافة الحكمية APOLOGUE

راجع: الأدب التعليمي؛ الخرافة؛ المثل.

الخطاب DISCOURS

ينبغي فهم تعريف كلمة «خطاب» في الفكر الحديث انطلاقاً من التعارض الذي أقامه ف د. دي سوسير في بداية القرن العشرين بين *«اللغة»* (باعتبارها نظام علامات مستقلة عن مدلولاتها الخاصة) و *«الكلام»* (مجموع هذه الدلالات في تشعبها) واستبعاد «الكلام» من حقل أبحاثه. ثم إدخال كلمة «خطاب» من أجل التخلي أو تجاوز أو اعتراض هذه المعارضة. رغم تشعباتها، فإن الجامع المشترك في تحديدات «الخطاب» هو تحقيق دلالات اللغة في مواقف محددة. وهكذا فإن باستطاعتنا تحديد الخطاب بالمعنى الأكثر عمومية إنه اللغة في حال الفعل. وبمعان أكثر خصوصية عبر التاريخ، يعني الخطاب شكلاً محدداً وبالتالي نوعاً معيناً (خطبة خطيب مثلاً) التي يمكن أن تكون شعراً رغم أن المتداول أن تكون نثرية. يحدد عند بعض الألسنيين مثل بنڤينيست ذلك الجزء من النص الذي يقدم شيئاً ما للمتلقي بالتعارض مع ما «يمثله» النص (الذي يسمى عندها «السرد» بالتعارض مع الخطاب).

البيان، ومنذ العصور القديمة هو فن الخطاب. منذ بدء تدريسه من قبل الصيقليين كوراس وتيزياس (القرن الخامس ق.م)، ومن ثم من قبل السفسطائيين (بروتاغوراس وجورجياس تحديداً مبتكر ما نسميه اليوم «النثر الأدبي»)، وبعد ذلك أرسطو، نلاحظ الارتباط الوثيق بين الخطاب والشفاهية. اعتبر يومذاك فناً خطابياً مبنياً وفق قواعد محددة. منذ أرسطو تم تقسيم الخطاب إلى الخطاب الاستشاري (نصح أعضاء مجموعة سياسية) والايبيديكتيكي (توجيه تقريظ أمام جمهور عريض) والقضائي (المرافعة أمام محكمة دفاعاً أو اتهاماً). منتقلاً من العصور القديمة إلى العصر الوسيط، ثم إلى المرحلة الكلاسيكية، شكل هذا المفهوم للخطاب أسلوبية انتهت باحتضان كل أشكال التعبير اللغوي، وبتأثير الفنون الشعرية، الأدب برمته. وبهذا المعنى فإن التأمل في الخطاب يحاكي تأملاً في الأنواع باعتبارها أشكالاً مختلفة للتعبير. فبحسب المراحل، تماثلت بعض «الأشكال الاستدلالية» مع تصنيفات نوعية منحت قيمة تأسيسية خاصة لأنواع أفادت من وضعية أكثر أهمية. وهكذا شكلت «أنواع الخطاب» جزءاً كبيراً من النتاج الأدبي: عندما كان هذا الأخير يدعى «الآداب

ـ الجميلة» كان يشتمل على مجمل الفصاحة. الخطابات القضائية منذ العصور القديمة (على سبيل المثال *«نقودات»* شيشرون) إضافة إلى الخطب الاستشارية، والخطب الأخلاقية، والتعليمية، الفنون الشعرية من بينها تحديداً، كلها تثبت ذلك. *«خطاب إلى مدام دي لا سابلير»* للافونتين، مؤلف أخلاقي، مواعظ بوسييه ومراثيه هي الأخرى كذلك. قصص فولتير الفلسفية، شأنها شأن كل كتاب يتضمن أطروحة، ومن باب أولى كل الأدب الملتزم، تساهم جميعها في الخطاب. ولفترة طويلة قررت المدرسة ضمن تمارينها الرئيسية كتاب «الخطاب» باللاتينية ثم بالفرنسية (إلى منتصف القرن العشرين). كنوع بالمعنى الخالص ـ خطاب الاستقبال، توزيع الجوائز، تدشين... وأيضاً خطاب سياسي ـ يبدو الخطاب هنا تعبيراً صريحاً عن الرسالة الاستدلالية للنصوص: يؤكد ذلك شفاهيتها، ولكنها قد تتخذ الشكل المكتوب كما هو الحال في المؤلفات المطلوبة في الممارسات الأكاديمية: لقد عرف روسو النجاح عن طريق كتابه *«خطاب حول أصل عدم المساواة بين البشر»* (1754).

بدءاً من ستينيات القرن الماضي صار مفهوم الخطاب في قلب الإشكالية الألسنية، ونتيجة لذلك انعكست على الدراسات الأدبية. جاءت الدفقة الأولى من بعض الألسنيين الذين استعادوا الملاحظة القديمة بأن معنى الجمل يتغير وفق سياق إنتاجها. ففي فرنسا لاحظ بنفينيست (1966) عدم كفاية سيمائية مكتفية بنظام اللغة. دارساً مكونات من الجملة التي يرتبط «معناها» تماماً بظروف التلفظ مثل عنصر الإشارة أو نظام أزمنة الفعل، طرح وجوب دراسة ما سماه «الخطاب»: «تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، يهدف الأول إلى التأثير على الآخر» بالنسبة له يتميز الخطاب بعلامات محددة ويتعارض بالتالي مع «الحكاية» حين تتجه آثار التلفظ إلى التلاشي.

تقاطعت هذه الأبحاث مع اهتمامات «الفلسفة التحليلية» الأنكلو ـ ساكسونية التي انتشرت في نفس السنين. منكباً على ما أسماه «اللغة العادية»، عثر ج.ل. اوستن (1962) على تعابير مثل: «أَعِد»، «أعلن افتتاح الجلسة»، التي لا تصف شيئاً وعصية على التمييز بين الخطأ والصواب، لا يمكن أن تُفهم إلا باعتبارها «أحداثاً» مرتبطة *«بحالات خطاب»* محدد تأسيسي غالباً. يسمى أوستن هذه الملفوظات «مناجزة» ويعارضها مع «التقريرية». هذا وقد أشار أوستن وأتباعه بسرعة إلى أن كل ملفوظة، حتى وإن بدت وصفية يمكن أن تفهم كفعل ينقل «حالة» بدئية. قد يفضي التفكير بالعلاقات القائمة بين اللغة والعمل إلى فروقات دقيقة بين أشكال «الفعل» المتباينة («illocutoire»/ تمريرية «perlocutoire»/ تأثيرية .etc) «الخطاب» معمم.

عند بينڤينيست كما عند أوستن، يبقى مفهوم «الحالة» مجرداً. يتجه إليه بشكل مختلف بمقاربة ثالثة «اجتماعية لغوية» أو «أتنو لغوية» التي تنطلق من دراسة الأحوال الاجتماعية. يأخذ و. لابوف (1972) موضوعاً له المؤسسة الاجتماعية للتغييرات اللغوية. رافضاً وهم متكلم ـ نموذجي يحجب الفروقات الاجتماعية للغة، شكل لابوف مجموعة معطيات استمدها من محاورات وعززها بدراسة اجتماعية. لا يتعلق الأمر هنا بتوسيع ما تتناوله الألسنية وإنما بمواجهة المفترضات مباشرة: بدلاً من إقحام «حالات الخطاب» في التحليل الألسني، يعيد لابوف وضع اللغة في الدراسة السوسيولوجية.

في نفس تلك السنوات نجد في الغرب أعمال باختين التي بدأها في الاتحاد السوفياتي منذ ثلاثينيات القرن الماضي حين تتقاطع الشعرية مع علم الاجتماع ومع الألسنية. يرفض باختين عزل نظام اللغة مشدداً في آن على الطبيعة الاجتماعية للعلامات اللغوية وعلى القصدية التي تحكمها. أكثر من ذلك، إنه يرفض اعتبار الملفوظة وحدة فردية: الملفوظات بالنسبة له هي «حوارية» أساساً، بمعنى أنها مخترقة بتعددية وصراعية العالم الاجتماعي. فتحت أبحاث باختين المجال أمام دراسة للخطاب تبرز «تباينات» الملفوظ، تحليل المفترض (او. ديكروا) أو «المبني مسبقاً» (م. بيشيه) عمق هذه التصورات.

أشارت هذه المعالم القليلة التي عملت على إقامة حقل دراسات فسيح لا يزال نابضاً بالحياة، يتماهى أحياناً مع «البراغماتية» وبشكل أوسع مع البيان، أشارت إلى الأسئلة الجديدة المطروحة على دراسة اللغة والأدب.

وبالتالي بات بإمكاننا القول إن الأدب بمجمله هو، على الأقل بالقوة، خطاب، يبدو سافراً في بعض الحالات على هذه الصورة، ويبذل جهوداً في بعض الحالات الأخرى للخلاص من طبيعته الاستدلالية.

ينطلق التفكر بالخطاب من مبدأ قوامه أن اللغة ليست نظاماً مغلقاً: لا يمكن أن تنفصم عن أوجه استخدامها، كما لا يمكنها الفكاك من أحداث الواقع. بقي أن نقيم الحدود بين اللغوي والواقع: يمكن وضع حيوية الخطاب داخل المادة اللغوية أو في الأوضاع الاجتماعية الخارجية التي تحدد «معنى» الملفوظ. تتوزع نظريات الخطاب بين هذين القطبين.

بقي أيضاً تثبيت الوحدة الأولى في دراسات الخطاب التي ليست الفونيم، ولا الكلمة، ولا حتى الجملة، وإنما هي وحدات أكثر امتداداً أيضاً. يمكن أن تبلغ النص

وحالة تلفظه الفعلية. وهنا نحن إزاء مجازفتين: ذوبان موضوعه في تشوش وحدة بدون إطار، أو ادعاء تقعيد قد يبدو مصطنعاً (راجع «تحليل الخطاب» ز. هاريس الذي جهد في إسقاط تركيب الجملة على «النص»).

يفترض كل تفكر في الخطاب نظرية للوظائف الأساسية للغة: تواصل، عرض، تعبير... أكثر من ذلك، إنه يعيد طرح مسألة علاقة الفرد بالموجبات الاجتماعية: قد يخدم مفهوم الخطاب في التركيز على عدم امتلاك الفاعل للقيود الخارجية التي تحكم تلفظه، أو على سيطرة فرد يتحكم ببرهنته. تلتقي دراسات الخطاب تجديد البيان بشكل الأنواع المخصوصة بالتسمية «خطاب» مكاناً نموذجياً لتحليل المصادر اللغوية المعتبرة في المقدمة: الإيقاعات، الدورات، التأليف، التي ترفد النص بشفاهية قادرة على جذب الانتباه وإثارة مشاعر كما لو أنها مقنعة للعقل. عُرف تقليد يعارض بين خطابية وشعرية: وهكذا قدم لنا دوديه 1869 في *«رسائل طاحونتي»* «مدير ناحية في الحقول» كان عليه إلقاء خطاب، ولكنه، متأثراً بالربيع انصرف إلى النظم. ولكن هذه المعارضة، مرتبطة بانطلاقة أطاريح الفن للفن لا تتقصد سوى الأنواع المسماة «خطاب» تحديداً وينظر إليها باعتبارها نفعية، ولا تقصد الميزة الاستدلالية الأساسية في كل نص. منظوراً إليها وفق هذه الميزة فإن دراسة الخطاب، على العكس، ليست محرومة من الجمالية، كما أنها ليست مجتزأة من وجهة النظر الأدبية، ولكنها قادرة أن تأخذ بعين الاعتبار ركيزة الصفات المميزة لكل نتاج نصي.

Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit,1977. - Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Le Seuil, 1966-1974. - Ducrot O., *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984. - Labov W., *Sociolinguistique* [1972], trad., Paris, Minuit, 1976. - Maingueneau D., *Genéses du discours*, Liége, Pierre Mardaga, 1984. - Todorov T., *Les genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978.

جان ـ فرانسوا شاسي، برنجار بارمنتييه

راجع: تحليل المحتوى والخطاب؛ الإتصال (تواصل)؛ الحوارية؛ الفصاحة والخطابة؛ التلفظ؛ والملفوظة؛ الأنواع الأدبية؛ الألسنية؛ المنطق؛ اللاغوس؛ الشفاهية؛ البراغماتية الأدبية؛ فن الخطابة وعلم البيان.

الخطاب الاجتماعي — DISCOURS SOCIAL

يفهم بقولنا خطاب اجتماعي مجمل ما يقال أو يكتب حول حال من أحوال المجتمع، وكل ما يطبع، وفي زمننا هذا كل ما يرد في وسائل الإعلام الإلكترونية. تسهم دراسة الخطاب الاجتماعي في علم الاجتماع ذلك لأنها تأخذ بعين الاعتبار

تنقل الخطاب داخل مجتمع ما في لحظة معينة من تاريخه. يهدف التحليل إلى استخراج الآليات الموحدة والمنظمة إضافة إلى منطقها الداخلي.

ينتقد تأمل الخطاب الاجتماعي الموضوعية المجردة للغة تدعى محايدة. إنه يندرج ضمن مجموعة أعمال واسعة تتناول الصلات بين الأدب والمجتمع. إنها بشكل خاص الأعمال التي قام بها باختين التي قدمت المتكلم باعتباره تاريخياً فرداً محدداً محسوساً، خطابه لغة اجتماعية يغلب عليها منذ البدايات «الكلام الآمر» و «اللغة العامة»، وما قام به بيار بورديه الذي حلل علاقات السلطة من خلال مفاهيم الحقل والشرعية، كما يمكننا أن نلحق بها أعمال ميشال فوكو والأبحاث المرتبطة بـ *«الدراسات الثقافية»* Cultural Studies، Histoire culturelle).

ترتبط دراسة الخطاب الاجتماعي بشكل خاص بالأعمال المنجزة على مجموعات قولية لا تبالي بالحدود النوعية والحقول التقعيدية. وهكذا فإن العمل الذي قام به جان ـ بيار فاي (*«اللغات الشمولية»* (1972) الذي يتناول النازية في ثلاثينيات القرن الماضي، يهدف إلى تبيان الآليات التحتية للخطابات الإيديولوجية من خلال دراسة أهمية الفرز اللغوي. الطريقة التي أمكن فيها استخدام بعض المفردات، والتي حرفت عن معناها الأول في تعقد وتنوع خطابات تلك المرحلة، مثلت دوراً كبيراً في عملية صعود النازية بجعلها «مقبولة» داخل «جمهورية ويمار». بعدما يقرب من عشر سنين، اهتم باتريك تور أثناء دراسته التطورية والداروينية الاجتماعية اهتم «بتعدد جوانب الخطاب» رافضاً في آن الفرز التقعيدي والتمرحلي (*«الفكر التراتبي والتطور»* 1983).

عام 1889 تطرق كتاب مارك انجينو *«حالة خطاب اجتماعي»* (1989) إلى هذه المسألة من خلال رؤية تزامنية: ثم جمع مجمل ما طبع بالفرنسية خلال سنة 1889 ذكر المئوية الأولى للثورة والمعرض الذي شهد تدشين برج ايفل. متجاوزاً تنوع اللغات والممارسات بحث عن ما هو مهيمن في المتداخلات المثالية أي «سبل التعرف وإعطاء الدلالة لما هو معروف والتي تشكل خاصية هذا المجتمع والتي تنظم وتتجاوز قسمة الخطابات الاجتماعية» (ص 19) وما يسميه هيمنة «نظام منظم يحدد مسبقاً إنتاج الأشكال القولية المحسوسة» (ص 21).

تعتبر نظرية الخطاب الاجتماعي المجتمع نصاً. انطلاقاً من هذا تنتقد التصور الأدبي رافضة أي شكل من أشكال المثولية في النص المعتبر أدبياً متسائلة عن نسبيته التاريخية. وهي بذلك تقلب بعض العادات (بما ذلك في سوسيولوجيا الأدب) لجهة الاكتفاء بالنصوص التقعيدية. أثار هذا المعطى الهام مسائل ثلاث.

المسألة الأولى هي صعوبة الأخذ بعين الاعتبار، في فضاء الخطاب الاجتماعي، بالثنائية التاريخية لما هو أدبي، المرتبطة في آن معاً بما هو معاصر وبما هو موروث. المسألة الثانية هي الميل إلى اختزال الخطاب إلى ما هو مشترك (النموذجي). المسألة الثالثة هي المجازفة: بإقامة خطاب «يتجاوز قسمة الخطابات»، إنه البعد الفريد الاشكالي لكل خطاب، وللآثار الأدبية خاصة تلك التي قد تتعرض لمخاطر سوء التقدير.

Angenot M., *1889. Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, 1989. - Angenot M. et Robin R., «L'inscription du discours social dans le texte littérature», *Sociocritism*, juillet 1985, 1, p. 53-82. - Bourque G., Duchastel. J., Robin R. (dir.), «Le Discours social et ses usages», *Cahiers de recherche sociologique*, 1984,, II, 1. - Popovic P., *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, Balzac, 1992. -Tort P., *La Pensée hiérarchique et l'evolution (les complexes discrusifs)*, Paris, Aubier-Montaigne, 1983.

جان ـ فرانسوا شاسي

راجع: تحليل المحتوى والخطاب؛ الحقل الأدبي؛ الحوارية؛ الخطاب؛ الدراسات الأدبية؛ البينصية؛ سوسيولوجيا الأدب؛ أفكار نموذجية.

الخطاب التأبيني — DISCOURS FUNÈBRES

تشير هذه العبارة إلى أنواع مخصوصة بأدب الذكرى المقترنة بموت شخص: التأبين، التعزية والكتابة على شاهدة قبر، الموعظة عن الموت، عن القبر، إضافة إلى الوصية والنشيد الرثائي.

تنتمي هذه الأنواع إلى نفس الموضوع التأبيني وتؤدي نفس الوظيفة التأملية حول الموت، ولكنها غاية في التنوع بتنوع الأشخاص الذين يشكلون موضوعها، بعضها يتناول شخصيات مشهورة ولها طابع رسمي، وبعضها خاص وقد يحتفل بشخصيات مجهولة. عرفت رواجاً متنوعاً بحسب العصور، يكشف عن ذلك رواجها المطبوع، بعضها لم يغب أبداً *(التأبين)*، بعضها الآخر عرف كسوفاً يطول أو يقصر *(القبر)*، وبعضها تلاشى مع تلاشي الظروف الاجتماعية التاريخية التي أنتجتها (كما هو الحال مع الحال مع آل بلان ـ الشكوى ـ أو Planh آل كونجييه/ Congièy شكلان من أشكال النحيب في القرون الوسطى) وإن كانت جميعها مثلت دوراً في التفكير بالقلق الناتج عن الموت.

لا يمكننا إلا الإشارة إلى قدم هذه الأنواع من النصوص واستمرارها. لن نسرد لها تاريخاً عاماً، ولكننا سنحدد موقعها منطلقين من أكثرها رسميات إلى أكثرها فردية

مميزين بينها وفق طريقة نشرها (إطار التلفظ، أوضاع التداول) وغاياتها.

التأبين والموعظة عن الموت هما خطابان مأتميان تأسيسيان وشفهيان، يتوجهان إلى جمهور مجتمع ويحتفيان بإنسان ذي شأن.

يتحدث المؤلف في *«المرثية»* التي يلقيها أثناء الدفن باسم مؤسسة غالباً ما تكون «الكنيسة»، أو «الأمة» التي تحتفل بموت الرجال العظام. سرعان ما تنتشر مراثي الشخصية المهمة ـ ملك، أمير ـ بوساطة وريقات مطبوعة. بعض المراثي الأخرى قد تجمع في كتاب وفقاً لشهرة مؤلفها. يرتبط هذا النوع الذي يرمي إلى مدح الفقيد وتثقيف الجمهور في آن باسم كبار الخطباء في القرنين السابع عشر والثامن عشر، استمر في القرن التاسع عشر، ولا يزال حياً، ولو نسبياً، حتى الآن. يعتبر بوسييه ممثله الأكثر شهرة.

تتضمن *«الموعظة عن الموت»* تأملاً حول الموت المحتوم الذي ينتظر من يسمع. موضوعها ديني بحت، وإذا كانت غالباً ما تستلهم موت شخصية كبيرة، فقد يحدث أحياناً أن تلقى خارج أي سياق مأتمي خاص. قد تنشر أحياناً مع بعض المواعظ، أو مع مراثي أخرى أو خطابات تأبينية. واسعة الانتشار في القرنين السادس عشر والسابع عشر، باتت أقل انتشاراً من خطب التأبين ولتصبح ثانوية في شكلها المطبوع بعد سنة 1700. هنا أيضاً كاتبها الأكثر شهرة هو بوسييه صاحب *«موعظة عن الموت»* التي غدت تاريخاً (22 آذار 1662).

«القبر» نوع جماعي غالباً، يمجد الفقيد والذين يحتفون به. شهد القرن السادس عشر كثيراً من القبور التي حوت أشعاراً للعديد من الشعراء وبأشكال غاية في التنوع. ومهما يكن من أمر فإن هذه الوظيفة التذكرية تخلي الساحة لوظيفة تجنح نحو السياسة، ذلك لأن هذا النوع يتزامن مع أوائل الحلقات الأدبية، والأضرحة تظهر كتابات فردية وطقساً اجتماعياً! يؤشر انتشارها إضفاء الشرعية على حق الشعراء في مدح كبار الشخصيات. وبالتالي فإن «القبر» يبرز المنزلة الاجتماعية للشعراء، ويمنح الكتاب كما الفقيد (الذي غالباً ما يكون شاعراً هو الآخر: *«قبر رونسار»* مثلاً 1586) منزلة في الذاكرة الجماعية. ومع ذلك، واعتباراً من 1590 فقد أخذ هذا النوع بالتلاشي مع غياب جيل الشعراء الذي أبدعه؛ ما بين 1650 ـ 1660 نشرت «قبوريات» لا تهدف إلى تقريظ المتوفى بقدر ما تتوخى التهذيب الأخلاقي للجمهور، كما جنح بعضها ليغدو محاكاة ساخرة (*«موكب دفن ڤواتير»* لسارازن). نجده من جديد في القرن التاسع عشر، ولكنه صار يعني قصيدة معزولة، حواراً يجري بين حي

وميت، مجالاً لتعبير غنائي، لم يعد تبادلاً عاماً ومتناغماً بين أدباء (راجع *«قبوريات»* مالارميه). لا يزال قائماً حتى يومنا هذا على هذه الشاكلة أو على شاكلة بحث نثري يمجد قيمة، أو فكرة أكثر مما يمجد شخصاً ما.

أما *المؤاساة* أو *التعزية* والكتابة على شاهد القبر فهي عبارة عن تبادل بين شخصين يتناول ميتاً محدد الهوية دون أن يكون بالضرورة من المشاهير.

نص موجه إلى قريب أو إلى شخصية مشهورة لتعزيته بفقدان عزيز، التعزية بشكل متفلت من كل قيد، موضوعه فلسفي في الأعم الأغلب، على شيء من الوجدانية والتأمل والإشارة إلى قصر الحياة. شهرة المؤلفين لا شهرة المتوفين هي التي تعمل على رواج الخطاب. يعود بأصوله إلى العصور القديمة، ظهر هذا النوع ثانية في القرن السادس عشر، وعرف ذروة نجاحه في القرن السابع عشر. ولكن ومنذ العصور القديمة عرفت التعزية أشكالاً غير تأبينية استمرت بأشكال مختلفة حتى القرن التاسع عشر.

أما فيما يتعلق بالكتابة على شاهدة القبر، فهي كتابة قد تكون شعراً وقد تكون نثراً على ضريح، تحمل تقريظاً محدداً للمتوفى، أو حكمة أخلاقية أو عبارة لطيفة، يصور الرأي المعبر عنه رأي المتوفى المدفون (تخيل مضاعف، ذلك لأنه غالباً هو من اختار ما كتب عندما كان لايزال حياً). قد يستبدل أحياناً برأي «الإنسان الميت». يتوجه عرضاً إلى من يذكره بالإنسان المتوفى من جهة، وبموته المحتوم من جهة ثانية *(memento mori)*. هذا الخطاب المحفور مبدئياً يصل إلى جمهور أوسع بوساطة النشر: عند موت كاتب معين، كان شائعاً نشر ما كتب على شاهدة قبره ووصيته عند نشر مؤلفاته. هناك مجموعات من هذا النوع عرفت باسم *«رياض شواهد القبور»* أو *«مقابر»* ساهمت في تداوله، غالباً ما قدمت هذه المجموعات قطعاً ظريفة ـ كتلك التي عند مارو ـ أو ساخرة، كتلك التي تناولت ريشيليو بسخرية قارصة والتي تُدولت باعتبارها أقرب إلى النكات. أهملت هذه الممارسة القديمة، والتي انتشرت كثيراً في القرنين السادس عشر والسابع عشر، أهملت في مرحلة التنوير، ولكنها عادت بقوة في القرن التاسع عشر. ترك كل من لافونتين وموسيه كتابات قبورية مشهورة. لا تزال هذه الممارسة معروفة حتى يومنا هذا.

هناك أنواع تنتمي إلى نفس الممارسة ولكنها عرفت تاريخاً محدوداً كما هو الحال مع «planh» و «congié» أو تلك التي لاتزال معروفة كـ *«الوصية»*، وهي تشهد على أهمية هذا الأدب المرتبط بالتعبير عن القلق الناتج عن مواجهة الموت، والذي يتخذ أشكالاً مأتمية أو ساخرة كما في *«وصيتي»* ڤيون (حوالى 1460).

Truchet J., «Note sur la mort-spectacle dans la littérature française du XVIII[e] s.», *Topi-*

que, 1973. - Coll.: *La mort dans le texte*, Gilles Ernst (dir.), Lyon, PUL, 1988. - «Le tombeau poétique en France», textes réunis par D. Moncond'huy, *La Licorne*, 1994, n° 29.

كارين لانيني

راجع: الأغنية المأساوية؛ كونجيه (الوداع؛ الإذن)؛ المرثية؛ التأبين؛ الموعظة؛ المأساوي.

الخطاب السياسي والأدبي
DISCOURS POLITIQUE ET LITTÉRAIRE

بإمكاننا تحديد الخطاب السياسي بالمعنى الضيق أنه طريقة للتدخل في الشأن العام هدفه التأثير على الآراء والخيارات المتعلقة بالحياة المدنية، إنه فعل بوساطة الكلام في الميدان المخصوص بالسياسة. إنه يقيم علاقات متغيرة مع الخطاب الأدبي بحسب تصور كل عصر لماهية الأدب ودرجة استقلاليته. بالمعنى الواسع يشمل ما هو سياسي مجمل الممارسات الاجتماعية، والأدب في هذه الحال يصبح بعداً من أبعاد ما هو سياسي.

يسمح التمييز بين السياسة وما هو سياسي من حيث المبدأ أن نفرق بين النصوص العائدة للفعل والتي تنتمي إلى ميدان الخطاب السياسي وبين النصوص الخالية من رهانات السياسة والتي تنتمي عند ذاك إلى الشعري. وهكذا فقد أمكن التمييز في اليونان بين مآسي سوفوكل التي تنتمي إلى النوع الثاني، وخطابات ديموستين التي تنتمي إلى النوع الأول. ولكن علمياً تبدو الحدود بين هذين النوعين غير مؤكدة: وهكذا فإن المآسي التي مثلت خلال «الباناتينية» ساهمت في تعظيم الدولة، وآلهتها، ووحدتها، والخطابة أمكنها استحضار الصور والأخيلة، (سلط لافونتين الضوء على هذه الازدواجية في *«سلطة الأمثلة الخرافية»* (1678) حيث أظهر أنه في عملية محاكاة قاعدة سياسية، تعتبر الشعرية استكمالاً للخطبة بوسائل أخرى. والواقع أن عدداً من الخطب السياسية التي ظهرت في العصور القديمة تشكل جزءاً لا يتجزأ من الآداب الجميلة (شيشرون، سيزار...)، كما أن عدداً من المؤلفات الشعرية لها طابع سياسي (وهكذا فإن *«الآينييد»* تبرز صور استحضار روماني لماضٍ قادر على موازنة الحضارة اليونانية). بإمكاننا اختصار تاريخية هذا التجاذب بالإشارة إلى أنه وحتى القرن الثامن عشر، غالباً ما تتخذ المؤلفات شكل خطاب سياسي (هذا هو واقع الأدب الرسمي) أو تكون حافلة برهانات تنتمي إلى السياسي (كما هو حال الأدب التثقيفي). لم يكن النظام الملكي الاستبدادي يفسح في المجال أمام الكلام السياسي (اللهم إلا رغماً عنه في وقت الأزمان: «المازاريناد» خلال مرحلة «لافروند»

مثلاً)، الخطاب السياسي في الأدب إذ ذاك أدب في خدمته (بوسييه: *«سياسة مستمدة من أقوال «الكتاب»* (1709) أو يهدف إلى نقده (من فينيلون، *«تيليماك»* 1669، إلى روسو *«العقد الاجتماعي»* 1762). «الثورة» و «الجمهورية» أنتجتا، بخلاف ذلك، نتاجاً خطابياً، الذي وإن كان تجسيداً لنشاطات سياسية، إلا أنه نصوص فصيحة قادرة على جذب التقدير الأدبي (سانت ـ جيست). طرأ تبدل في منتصف القرن التاسع عشر: الاستقلال الذاتي المتزايد للدائرة الضيقة للحقل الأدبي ونظريات الفن للفن أمور عملت على إعادة توزيع المعطيات. لم يعد يُنظر إلى الخطاب السياسي باعتباره منتمياً إلى فن الأدب، رغم بعض الاستثناءات (جوريس، ديغول). ومع ذلك فإن المؤلفات المتنوعة المتبنية لأطروحة الأدب الملتزم تشهد على قوة حضور خطاب أدبي وثيق الصلة بالسياسة.

يتوزع الخطاب السياسي بالمعنى الخالص للكلمة على سلسلة من الأنواع. بعضها وقف على السياسة كالخطاب الانتخابي، المؤتمرات الصحفية، المناظرات والمشادات البرلمانية. بعضها الآخر مستعرض ويشترك في الخطاب السياسي دون أن يكون وقفاً عليه كالمقابلة، والرسالة المفتوحة، والبيان. وقد يحدث أحياناً أن يكون رجالات السياسة أدباء في نفس الوقت.

إزاء هذا الأمر يمكن للأدبي أن يكون في حالات ثلاث. يمكن أن يساهم في الخطاب السياسي عندما يتعلق الأمر بتدخلات ملتزمة للكتّاب (رسالة مفتوحة، مقال، مقابلة، عريضة...) أو أن يرتبط به عندما يهدف صراحة إلى التحرك على أرض الواقع عبر أشكاله الخاصة العائدة للشعر (*«مأساويات»* أ. اوبينييه 1616، *«عقوبات»* ف. هيغو 1853، أشعار «المقاومة»...) أو العائدة لنشر «الأفكار» (المقالات، رسائل الهجاء، الخطابة...). كما يمكن مزاحمة هذا باللجوء إلى وضع كلام فعّال ضمن ما هو متخيل: قد تلجأ بعض المؤلفات القصصية والمسرحية إلى الرفض أو الإثبات أو الكفاح والمواجهة (الأدب الملتزم، الرواية ذات الأطروحة...). وأخيراً قد تقلد بعض النصوص الأدبية الخطاب السياسي لتحوله إلى متخيل. في تقديمها له، تخلف بعض التأثيرات التي تساهم في عرضه بكل معنى الكلمة، بل وحتى هدمه والتغلب عليه (*«لوسيان ليوين»* لستاندال 1832 ـ 1836؛ *«التربية العاطفية»* لفلوبير 1843 ـ 1845). وهكذا عندما ننزل ما هو سياسي في منزلة السياسة يغدو كل خطاب أدبي خطاباً سياسياً حتى وإن لم يكن يعالج صراحة قضايا مرتبطة بالأمة ولا يدعي لنفسه التدخل بالشأن العام. وبالفعل، فإن بإمكاننا أن نعتبر الجسد القادر على

الإنجاب، تصرفات الأفراد، غالباً ما تساهم ودون معرفة الشخص المعني في إقامة علاقات سلطوية. الخطاب الأدبي الذي يعرض تجربة أنثوية حميمة أو الحياة الخاصة لمهاجر ينتمي إلى السياسي دون أن يتحدث مع ذلك عن السياسة. وهكذا لا مشكلة في عملية التقسيم بين الخطاب الذي يتدخل بالمجال العام والخطاب المنذور للجمالية الخالصة وإنما المشكلة في التمييز بين النصوص ذات التوجه السياسي المقصود، بل وحتى المكافح، وتلك التي تنتمي إلى السياسي عن غير قصد. هذا الموقف الذي ميز بعض النقد الإيديولوجي في فرنسا في سبعينيات القرن الماضي غدا مركزياً في النظرية السياسية لدى ت. ايغليتون أو في «*الدراسات الأدبية*»، في الولايات المتحدة. إدخال السياسة في الرواية هل كان له تأثير «طلقة مسدس في حفل موسيقي»؟ (ستاندال). ترى هل يعطي النتاج المتخيل الأولوية لفعالية الكلام أم لتطلب الجمالية؟ تتوقف الإجابة على هذه الأسئلة على درجة المشروعية الممنوحة للمؤلفات ذات التوجهات السياسية في بعض حالات الحقل الأدبي.

Trognon A., Larue J., *Pragmatique du discours politique*, Paris, Colin, 1994. - Coll.: «Littérature et politique», *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, mars 1996, 111/112.

روث آموسّي، آلان ڤيالا

راجع: الأدب الملتزم؛ الدراسات الثقافية؛ النقد النسائي؛ التاريخ الثقافي الشعرية؛ السياسة؛ فن الخطابة وعلم البيان.

الخطباء (الفصحاء، البلغاء) ORATEURS

الخطيب هو من يمتلك الفصاحة، فن الكلام. ليتمكن من الإقناع، يجب أن يعرف الخطيب أصول الخطابة التي تسمح له بتنظيم براهين الخطاب، وتحريك العواطف بهدف التأثير على الجمهور. وعليه أيضاً، ووفق التقليد اللاتيني امتلاك روح الشعب، والمزايا الأخلاقية (يحددها كنتيليان «Vir bonus dicendi peritus») مما يشرع ادعاءه قول الحقيقة.

في اليونان القديمة، القرن الخامس ق.م، الخطيب هو السفسطائي، مدرس للبيان، يقدم عروضاً عامة أو دروساً في الفن الخطابي. يأخذ عليه أفلاطون («*سفسطائي*، *جورجياس*») قدرته على الإغواء بخطاب مصنع، مقدماً البعد الجمالي للكلام وبراعته في الدفاع عن الشيء ونقيضه على حساب الحقيقة. وهكذا فهو يضع الفيلسوف في مواجهة السفسطائي، فاصلاً ما بين فن إجادة القول وفن التفكير. لكن أرسطو شرح الخطابة فيما بعد. ذلك، أن الديمقراطية في أثينا، أحلت الخطيب

السياسي في المرتبة الأولى. ديموستين هو أشهر الجميع: انخرط في النضال ضد فيليب المقدوني، استخدم فن الخطابة كوسيلة حقيقية للفعل.

في روما، فكر شيشرون بالخطيب باعتباره مواطناً صاحب رسالة اجتماعية يعمل في خدمة السياسة والعدالة. هو لا يستبعد اللجوء إلى الفن: ترجع جدة النموذج الشيشروني إلى الأهيمة التي يوليها إلى الـ *(actio)* (الصوت والحركة) من جهة والـ *(elocutio)* (الأسلوب وتزويق الخطاب) مما يمنحه بعداً أدبياً من جهة ثانية؛ وهكذا صار الخطيب الشيشروني قدوة للكاتب حتى القرن التاسع عشر. فضلاً عن هذا، فإن شيشرون بكتابته مقالاته على شاكلة محاورات، قدم لنا الحوار باعتباره منبثقاً من الفن الخطابي.

في العصر الوسيط، برزت صورة المبشر المسيحي، الناطق باسم الكلمة الإلهية على طريقة يسوع المسيح. وبتأثير من منظمات التبشير الفرنسيسكانية والدومينيكية، تنامت منزلة المبشر وصولاً إلى المرحلة الكلاسيكية، حيث ظهرت في الخطابة اليسوعية بخاصة الأهمية التعبيرية للصوت والحركة («مرايا النفس») كما تم التركيز على أهمية الفعل الخطابي في التأثير على مشاعر الجمهور. وهكذا تضاعفت الأبحاث (پ. دي كريسول، ڤ. كونرار وم. ليه فوشير) الهادفة إلى تبيان فن للصوت والحركة، وصولاً إلى إقامة شعائر وطقوس لبلاغة الخطابة (راجع: تأبين) كما لأصول المرافعة.

مع «الثورة» شهدنا عودة إلى خطيب الشعب في المحافل. أعادت الظروف التاريخية الفاعلية للكلام السياسي المباشر. من هنا إفادة الخطيب الثائر إلى أقصى حد من المصادر الشفاهية، الإفادة من تأثير المبالغات في إثارة العواطف، مروراً بتنغيم الصوت ـ شفاهية عززها غلبة الارتجال. إذا كان هناك تقليد خطابي استمر في مجالس «الجمهورية الثالثة» (جوريس) وصولاً إلى بداية «الخامسة» بعد مارلو والجنرال ديغول، فإن زمن الحركات الخطابية الكبرى قد اكتمل، مخلياً الساحة اليوم أمام عبارات صغيرة ذات تأثير إعلامي، وللتقنية، حتى وإن نجح بعض الخطباء المدافعين عن الشعب، أو النقابيين في استخدامه بفصاحة أكثر حدة. الخطيب هو فنان كلام، يلقي خطابه ليسمع. ومع ذلك فإننا تعرفنا إلى النتاج الخطابي للقرون الماضية عن طريق النصوص: عملية النشر المطبوع، تطرح مسألة الانتقال من الشكل الشفاهي إلى الشكل المكتوب لعمل أعيد كتابته (عملية تدوين الأفكار، التنقيح، التأثير الذي تولده عملية ترتيب المجموعة على المعنى) مما يعزز إدخال هذه

النصوص في المادة «الأدبية». ومع ذلك، فإننا في زمننا هذا، يبدو أن قراءتنا للخطباء تتناقص، حتى وإن كانت الدروس الافتتاحية للكوليج دي فرانس لا تزال تنشر، كما تنشر الصحافة خطابات القبول في الأكاديميا الفرنسية، والخطابات السياسية.

ولكن، ومنذ العصور القديمة، وصولاً إلى القرن العشرين، هدفت التربية إلى إعداد الخطيب، ودراسة الخطابة والبيان، لا تزال أحياناً حية في شبكات التعليم الحر، وبخاصة في بلجيكا، وكندا الفرنسية. ذلك أن قضية الخطيب وثيقة الصلة بالوضعية الاجتماعية للكلام العام، والمهن الفصيحة (الوعظ والإرشاد، المحاماة) إضافة إلى المنزلة التي تحتلها في الحياة السياسية.

Blanchard M.E., *Saint Just et Cie. La Révolution et les mots,* Paris, Nizet, 1980. -Fumaroli M., «Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique», *XVII siècle,* 1981, n°132. -Kapp V. «Le corps éloquent et ses ambiguïtés. L'action oratoire et le débat sur la communication non verbale à la fin du XVII s.», in *Le corps au XVII s.*, R.W. Tobin (éd.), Paris-Scattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1995, p.87-99. -Parmentier B., «Entre l'écrit et l'oral», *XVII siècle,* 1999, n°202, p.135-146. -Salazar P.-J., *Le culte de la voix au XVII s. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé,* Paris, Champion, 1995.

كلير كازاناف

راجع: الجسد؛ الفصاحة؛ والخطابة؛ روح الشعب؛ الشفاهية؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الموعظة؛ السفسطائية.

الخلق الأدبي — CRÉATION LITTÉRAIRE

الأدب هو خلق بمعنى أنه يقدم نصوصاً جديدة. بالمعنى الحرفي «الخلق» يدفع إلى الاعتقاد بأن النص يفترض أن يكون أصيلاً تماماً، ولكن في الواقع، الخلق الأدبي يتضمن دائماً استعادة لنماذج سابقة. وبمعنى أكثر اتساعاً الأدب هو خلق بما يبتكره من أفكار وصور وشخصيات بل وعوالم جديدة.

منذ البدايات، هناك أربعة طرق لتمثل فعل الخلق لا تزال حاضرة ومتصارعة. ترى إحداها أن الشاعر «هائم» مسكون بالإلهام الإلهي (*أفلاطون*، *«ايون»*). فيما تنظر إليه الثانية باعتباره صانعاً، حرفياً يمتلك تقنية خاصة (*«Poeïn»* تعني باليونانية «عمل» «صنع»)، ومن هنا صار بالإمكان تحديد خطوات واضحة لإنتاج الآثار الأدبية، وهذا ما قام به أرسطو في *«الشعرية»*. تهتم الثالثة بأداء النصوص الفصيحة والخطباء: وهي بدورها تنقسم إلى اثنتين إذا نظرنا إلى الخطيب باعتباره رجل خير يتكلم بتعقل وعدل وعواطف صادقة (أرسطو، *«الخطابة»*) أو إذا اعتبرناه متلاعباً باللغة والآراء،

سفسطائياً (وهذا ما أدانه أفلاطون). وهناك أخيراً تصور رابع يتوقف عند من يقول ويكتب ليعبر عن الصحيح كما يتصوره العقل. الأمر يدور هنا عند الحكيم والفيلسوف. ثم ما لبثت أن أضيفت سريعاً صورة أخرى، إنها صورة الشاهد «*histor*» المؤرخ الذي نظر إليه هو الآخر إما كرجل خير وهو في هذا الحال يلحق بالفيلسوف والخطيب الجيد، وإما ككاذب وعندها يلحق بالسفسطائي والشاعر. وهكذا بتنا دفعة واحدة إزاء إطار للحرب الكلامية (على سبيل المثال الخيار ما بين لفظة خطيب أو سفسطائي يثبت ذلك) التي ستؤثر فيما بعد على مجمل تاريخ مفاهيم الخلق الأدبي.

وسرعان ما وجدت عملية الخلق الأدبي نفسها إزاء مسألة إضافية: مسألة التقليد أو الابتكار. وهكذا فإن ڤيرجيل في روما، مقتفياً في ملحمته *«الإلياذة»* قلد النموذج الهوميري. هوراس في كتابه *«فن الشعر»* يدافع عن الكاتب الذي يملك العقل ولكنه يملك المعرفة أيضاً ويزعم أنه ليس «عبقرية موهوبة» وليس «أصيلاً». سيطرت طويلاً على المشهد الأدبي الفكرة القائلة بأن عملية الخلق تستند إلى المحاكاة. لم تلغ فكرة الإلهام ولكنها أعطت الأولوية للعمل الخاص على اللغة. وهكذا ركزت عملية الخلق بالاتجاه نحو الشكل. كرر الأخلاقيون الكلاسيكيون من باسكال إلى لابريير الفكرة القائلة: «إن كل شيء قد قيل»، ولكن باستطاعتنا أن «نقوله وكأنه خاص بنا»، أو «يمكننا ترتيب المواد بطريقة جديدة» وهذا أهم ما يأتي به الكاتب.

الألفاظ الثلاثة الأساسية التي استخدمت للدلالة على أولئك الذين يبدعون نصوصاً هي: «الشاعر»، استخدمت طويلاً للدلالة على من يتقيد بالوزن أو الملهم، ثم «مؤلف» التي تفترض أن الأمر لا يتوقف عند حدود ترتيب الشكل وأنه لا بدّ من تقديم جديد ما، واعتباراً من القرن السابع عشر، «كاتب» التي تفترض أن الشكل هو بحد ذاته إبداع.

في مرحلة التنوير ظهرت لفظة أخرى ذات معنى تطور مع الأيام: «عبقرية». حتى ذلك الحين كانت هذه اللفظة تعني الطبيعة الخاصة بكل إنسان. في القرن الثامن عشر غدت مع ديدرو تحديداً موهبة خاصة وقفاً على بعض الأشخاص. هذه الرؤية تكرست عند الرومانطقيين. وهكذا، وفي الحقل الأدبي الحديث، نجد صور الخلق الأدبي شديدة التناقض من جديد. فمن جهة، يعتبر البعض أن الكاتب والشاعر بشكل خاص عبقرية ملهمة وبالتالي لسان ـ حال، بل وحتى «رائي» (هيغو) يكشف حقائق تعجز اللغة المتداولة عن قولها، أو حتى نبياً، وبالتالي شخصاً مقدساً تقوده قدرته على الخلق إلى تأدية رسالة علوية المصدر. هناك موقف آخر يصور فعل الكتابة

باعتباره عملاً، أرتيزانا قوامها الكلمات والأسلوب: سيطرة هذه النظرة مع «البارناس» و«الفن للفن». وأخيراً هناك كتّاب الأدب الواسع الانتشار، روائيو الروايات المتسلسلة الصحفيون، وينظر إلى هؤلاء لا باعتبارهم «مبدعين» وإنما باعتبارهم «منتجين». امتد هذا الشرخ في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. نجد عملية الخلق باعتبارها مظهر تفوق عند ريمبو (في صورة «الرائي») وكذلك عند مالارميه، والسرياليين، وبلانشو. يتلازم الخلق مع اللعنة: المبدع مختلف وبالتالي فهو غير مفهوم (من هنا الصورة الرمزية عند بودلير: القطرس). صورة الخلق الأدبي باعتباره صنعة دقيقة للشكل هي الأخرى استمرت تحلق في الفضاء الأدبي وصولاً إلى "Ou LiPo" و«الرواية الجديدة». قد تلتقي هاتان النظرتان. يرى مالارميه في صناعة الشكل وسيلة للإفادة من اللغة طلباً لمعنى مخبوء، كما رأى ڤاليري أن القدر (أو «الله») يعطي الفكرة الأولية أما الباقي فيعود إلى عمل الكاتب.

ارتسم تصور آخر مع بروز صورة المثقف والكاتب اللذين يجدّان في البحث عن الأشكال الجديدة ولا يتراجعان عن اتخاذ المواقف في القضايا العامة في آن معاً. وفي هذه الحال فإن الخلق الأدبي لا يساهم في خلق عالم آخر مختلف عن العالم القائم ولا في خلق لغة أخرى وإنما يعمل على تطوير اللغة والعالم ويحاول تغييرهما بالتدريج. في حاضرنا اليوم، يبدو أن الصورة الغالبة هي صورة الكاتب باعتباره فناناً ـ صانعاً ماهراً في تعامله مع اللغة.

في أميركا الشمالية ومنذ نهاية ستينيات القرن الماضي فإن الخلق الأدبي إضافة إلى كونه صار موضوعاً يدرس في «محترفات الكتابة» التي يديرها كتاب مشهورون، أدخل في مناهج الكليات والجامعات ويمكن الحصول على دبلوم فيه من الحلقة الثانية أو الحلقة الثالثة.

يظهر تاريخ فكرة الخلق الأدبي أنه كان دائماً موضوعاً لتصورات عديدة، متناقضة، وموضع تنازع منذ البدايات. وبالتالي قد نجد أنفسنا في طريق مسدود إلا إذا اكتفينا بتبيان ألفاظ تلك المعارك الكلامية التي ساهمت في عملية تاريخ الأدب.

يضعنا تاريخ هذه المعارك الكلامية أمام معاينتين وفرضيتين.

المعاينة الأولى هي أن مفاهيم الخلق متوقفة على البنية المعنية، وبالتالي إدخال أو إخراج الفصاحة والتاريخ، الوقوف عند حدود الخيال أو إدخال الغنائية والسيرة الذاتية الخ... كلها أمور تغير المفاهيم. يضاف إلى هذا أن طرق النشر، الشفهية أو المكتوبة، تؤثر على صور الخلق: المكتوب، وخاصة المطبوع، يستدعي ثبات

النص، وبالتالي يعزز صورة الكاتب الصانع الماهر، فيما تعزز المشافهة وخاصة المرتجلة صورة «الموهوب». ترجع اذن مفاهيم الخلق الأدبي إلى تلك المتعلقة بالأدب وتاريخه. المعاينة الثانية هي التجاذب المستمر القائم بين فكرة «الإلهام» وفكرة «الصنعة» (مع لازمتها المعرفة). عرف الإلهام تصورات عدة: «شطح»، «اندفاع» «إلهي»، «شيطان» أو «عبقرية»، إضافة إلى تفسيرات قدمتها الانتروبولوجيا. في الطب الكلاسيكي يؤدي اختلال الأمزجة وخاصة في المرة السوداء أو السويداء، كما قالوا، إلى نزوع نحو الحلم، والخيال، يشكل التعبير عن الأحلام والخيالات في الإبداع الفني والأدبي متنفساً لهذه السويداء المفرطة. وهكذا فإن الإبداع شأن سائر الآثار الفنية، بل ربما تفوقها أحياناً على اعتبار أنه يمكن إعادة إنتاجها، تمتلك مقاومة مدهشة لعاديات الزمن. وهكذا يغدو الخلق الأدبي وسيلة للبقاء والديمومة، لمقاومة الموت، وبالتالي قيمة بحد ذاته: ليس فقط مجرد فعل علاجي وإنما فعل حياة. استعيدت هذه الإشكالية بعبارات أخرى من قبل الأنتروبولجيا البيسكاناليتكية، التي ربما قد أضاءت على الفعل المبدع ولكنها لم تقل ما هي مراميه أو قيمته الجماعية (التي هي بالضبط الشرط اللازم لمقاومة الزمن). من هنا لا بدّ من النظر إلى طبيعة الخلق الأدبي باعتباره فعلاً اجتماعياً. إذا أخذنا اللفظة بمعناها الشامل فإن اجتماعيته ناقصة: لا بدّ أن تؤدي الكتابة إلى القراءة (وعند الاقتضاء العيش من مردود الكتابة). وبالتالي فإن الخلق وكيف دار الأمر هو عمل: وهذا على كل حال ما أثبته التشريع حول الملكية الأدبية، ولكن إذا أخذت اللفظة بالمعنى الدقيق، فإن الخلق الأدبي يفترض فعل ابتكار وأصالة. انطلاقاً من هذا، هناك احتمال لرؤيتين محتملتين. الأولى ترى في الإبداع دافعاً للتاريخ وانعكاساً له في آن: خلق أثر، تقديم رؤيا، للحاضر والمستقبل، عن العالم الذي نعيش فيه. عرف هذا المفهوم رواجاً في القرن التاسع عشر (الرواية مرآة) ستاندال. «*الأحمر والأسود*» لا تزال تعرف رواجاً. في هذه الحالة الخلق الأساسي هو التاريخ، والكاتب هو شكل من أشكال «السيكرتير» (بلزاك)، تقاس أصالته بمدى اختلافه عن سائر منتجي النصوص. تفسير آخر قوامه أن الأدب خزان للمشاهد، للرسومات الخيالية وسيناريوهات المتخيل البشري التي يبدعها الأديب. على الصعيد الأنتروبولوجي، فإن هناك حكايا وأساطير ونماذج قصصية تغطي مساحات ثقافية متنوعة. وعملية الخلق الأدبي لا تقوم على اختراع رسومات خيالية جديدة، وإنما على استعادة وإعادة تأويل وتنظيم بعض هذه الرسومات الخيالية الأساسية لجعلها تتلاءم مع الأحوال التاريخية والثقافية المتغيرة.

لا يتعارض هذان التفسيران جذرياً ولكنهما يعبران عن تجاذب بين طريقتين في النظر إلى العمل الخالق وأهدافه: في حالة أولى الأدب محكوم (من التاريخ، من المجتمع، ومن إيديولوجيا معينة) والكاتب يحمل ريشته كما المؤلف وإن كان يملك براعة إخراج الشكل. في الحالة الثانية الأدب وصي: في خضم التقلبات التاريخية والاجتماعية، يتجلى العمل الخلاق للكاتب في البعث المستمر للرسومات الخيالية للمتخيل لكي يستطيع الإنسان التكيف مع تبدلات الزمن. في الفرضية الأولى يمكن القول إن الأدب من إبداع المجتمع، وفي الثانية إن الخلق الأدبي طريقة لخلق المجتمعات البشرية.

Klibanski R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn and Melancholy* [1964], trad. *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989. - ZILSEL E., *Le génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* [1926] trad. de Michel Thevenaz, préf. *de N. Heinich, Paris, Minuit, 1993. - Coll.: Critique et création littéraire en France au XVII s.,* Paris, CNRS, 1977.

آلان ڤيالا

راجع: الفن للفن؛ المؤلف؛ الكاتب؛ الخيالي والخيال؛ المحاكاة (التقليد)؛ الإلهام؛ النتاج الأدبي؛ الشاعر؛ الملكية الأدبية؛ الإشهار؛ المنفعه؛ القيم.

الخلوقيات (تمثيليات أخلاقية في القرون الوسطى) MORALITÉS

مؤكدة الوجود منذ نهاية القرن الرابع عشر، الخلوقية نوع مسرحي يهدف إلى التعليم، غالباً ما يكون أبطاله شخصيات رمزية. استمر إنتاجه حتى نهاية القرن السادس عشر.

تعالج الخلوقيات موضوعاً وحيداً: الصراع بين «الخير» و«الشر». متغيرة الطول، تتميز بتنوع موضوعاتي كبير: تقدم عروضات للفضائل والرذائل في الميادين الدينية والاجتماعية والسياسية. في بضع مئات من الأبيات، تستحضر *«أطفال هذه الأيام»* أصول تربية الفتى البرجوازي، *«بيراميس وتيسبيه»* أسطورة ميتولوجية منبثقة عن *«أوفيد مؤدب»*. من خلال آلاف الأبيات الشعرية قدم كبار الأدباء الأخلاقيين في القرن الخامس عشر - *«الإنسان المهتدي، الإنسان المضلل، الإنسان المستقيم والإنسان الدنيوي، والإنسان الخاطي»* - رموزاً للحالة البشرية، ضمن رؤية تعليمية يغلب عليها تنظيم العمل ونظام الشخصيات. ووفق مشيئة السير على طرقات بمحض الصدفة، وأحياناً في مواجهة أزمات حقيقية، خطابية في بعض المرات، يقدم الأبطال على الاختبار بين «الخير» و«الشر»: نتابع التقدم الصعب ولقاءات «الإنسان الخاطي» «الإنسان المضلل» و«الإنسان المهتدي»، حيث يتم تنظيم معركة حقيقية لكسب نفس

النوع البشري في «*The Castle of Perseverance*/ *قلعة الثبات*». الأبطال هم تجسيدات لصفات مجردة - «الرذائل» و«الفضائل» - لأحزاب أو لجماعات بشرية - «*القلب والحواس الخمس*»، «الشباب»، «الغنى» - أو للكائن البشري بعامة - «*الإنسان الخاطي*» أو «*كل إنسان*». قد ترتبط خياراتهم أحياناً بوقائع عصرهم: يدافع «*الإنسان العنيد*» لبيار غرينغور عن لويس الثاني عشر في مواجهته مع البابا جيل الثاني. تقيم الخلوقيات روابط مع التنبؤات الشعبية: قد يكون المعنى الرمزي ظاهراً، أو قد يستخرج من استطرادات (*disputationes*) في منظومات بارعة تشهد على تأثير البيانيين أيضاً. قد تضفي على تعليميتها شيئاً من المرح بوساطة السخرية أو الفكاهة: يدعو نيقولا دي لاشيسنيه بمرح في «*إدانة المأدبة*» إلى الاعتدال في تقديم المأكل والمشرب.

تنظم غالباً في الأوساط المدرسية أو العلمية مثل الكوليج دي نافار، لكن قد يقدم عرض الخلوقيات إلى مجمل سكان مدينة، وقد يستعان بكوميديين هواة أو محترفين. وتشكل عند ذاك مظاهرة مسرحية واسعة المدى تدنو من «مسرح الأسرار» كما توحي بذلك كثرة التوجيهات الواردة في «*الإنسان المهتدي*» و«*الإنسان المضلل*» ومخططات المسرح المستدير المواكب لمخطوطة «*قلعة الثبات*» التي ربما ألهمت إخراج «*كل رجل*/ *Everyman*» التي لا تزال تعرض حتى اليوم في بريطانيا.

الخلوقية شكل عصي على التصنيف: أهي سلف المأساة الكلاسيكية، أو كوميديا الأخلاق، أم هي نوع لاهوية محددة له؟ إنها تشهد على استخدام معقد للمرموز، وهو مفهوم لاهوتي وأسلوبي أساسي في العصر الوسيط المشارف على الانتهاء، كما مثلت دوراً مهماً في تفتح المسرح في نفس المرحلة. صورة بيانية، يمنح الترميز شخصيات الخلوقية صفاتها الأساسية: صورة مختصة بالكتاب المقدس تشكل بعداً تفسيرياً للعمل. شكل عالم، ولكن الترميز مع ذلك لا يبتعد في الخلوقية عن واقعية صارخة حاضرة في شخصيات تهريجية أو شيطانية تحسن الإفادة منها. وربما كان بالإمكان تحديد الخلوقية بهذا التوازن الدقيق ما بين الواقعية والتجريد الترميزي. تمنح النزعة التعليمية والألاعيب البيانية للخطاب، في الخلوقية مظهراً ساخراً يقربها من الهزلية النقدية، فيما تنسج الواقعية وهزلية الشخصيات والأوضاع صلات وثيقة بينها وبين الهرجة، غير أن نظام عرض الخلوقية يُغلِّب عالم «الأفكار»، التي لا تتبدل، على عالم الوقائع الملموسة. إنها تتناقض مع تاريخانية «الأسرار» و«الآلام»، ولكنها تقدم نفس الرسالة بعد اختصارها إلى ثنائية مسيحية قوية على شاكلة قواعد للسلوك الأخلاقي.

Helmich W., *Die Allegorie in französischen Theater des 15 und 16 Jahrhundert*, Tübingen,

1976; «La moralité: genre dramatique à redécouvrir» in *le théâtre médiéval au Moyen Âge: actes du deuxième Colloque International sur le théâtre médiéval*, 1977, Gari R. Muller (éd.), Montréal, L'Aurore/ Univers, 1981, p.205-239 -Knight A.E., «The Condemnation of Pleasure in Late Medieval French Morality Play», *The French Review*, t. 57, 1983. p.1-9. -Coll.: *Aspects of genre in late Medieval French Draim*, Manchester University Press, 1983.

ڤيرونيك دومينغيز

راجع: الترميز؛ الهزلي؛ الأدب التعليمي؛ الهرجة؛ السرّيات؛ النوع العاطفي؛ الواقعية؛ الشعراء الفصحاء؛ الهزلية النقدية؛ المسرح.

الخيالي والخيال IMAGINAIRE et IMAGINATION

لكلمة «خيالي» في مجال الدراسات الأدبية تحديدان متوازيان ولكن يكمل أحدهما الآخر. مستعملة كإسم تعني الكلمة واحداً من المستويات الثلاثة الأساسية المكونة لأرضية التحليل النفسي (الواقعي، الرمزي، الخيالي). في معنى آخر يتحدد مجال الخيالي باعتباره اللحظة التي تبتعد فيها طرائق التعبير عن وظيفتها في عرض الأشياء لتضع أمامنا استيهامات موضوع ما ـ قد يكون هذا الموضوع فردياً ـ أو قد يكون معتقدات جماعة مع إمكانية تداخل هذه مع تلك. وفي كلتا الحالتين هناك بعد خيالي.

طوال مسيرة التاريخ الثقافي، جرت معارك بين المتمسكين بمفهوم تقليدي للخيال، «أستاذ الزيف والخطأ» (ماليبرانش) والمؤمنين بمفهوم الخيال «الخلاق». في صف ديكارت وباسكال ولابريير، غالباً ما تمت النظرة إلى الخيال باعتباره قوة «مضللة وغريبة» (*«معجم الأكاديمية»* 1694)، وأدانه عدد من فلاسفة التنوير باعتباره كذلك. حدثت انعطافة مع ديدرو، ثم مع كانط اللذين رأيا فيه ملكة أساسية في مجال الإبداع، وبشكل خاص في إبداع الفن (كانط، *«نقد ملكة الحكم»* 1790، حيث يقرنه إلى المتعة الجمالية). جعلته مدام دي ستايل بعد ذلك الرباط الأساس الذي يوحد فيه الشاعر «العالم المحسوس مع العالم المعنوي» (*«عن ألمانيا»* 1810)، ومع الرومانطيقية اعترف بالخيال كملكة إيجابية، ومحرك أساسي للإبداع الفني (رغم كون البرناسيين وضعوا «الصنعة» في مواجهة مع الخيال). أهمية مفهوم الخيالي تكمن في إزاحة المسألة من ميدان علم النفس (الخيال في مواجهة العقل) إلى طبقات النفس وعملياتها. دشن غاستون باشلار الدراسات المتعلقة بالخيالي وفق هذا التصور. ومع مفهوم غني الموروث مثل الخيالي، فإن التمايزات، أدب مقابل فلسفة، أدب مقابل تحليل نفسي، باتت موضع تساؤل، وبينت أعمال باشلار مخاطر ذلك. وسع باشلار

خلال تحليله للصور التي حاول إدراكها في وعي من يقوم بتشكيلها، وسع علم نفس للخيال في نفس الوقت الذي حدد فيها علاقات الكاتب مع العالم، ذلك لأنه بوساطة مادة وضعت في صورة يحلم أديب بهذا العالم ويبدع نفسه. تولد الصورة من رغبة، وتعبر في آن معاً عن شعور وعن واقع. الخيالي هو الجميعة الحساسة لهذه الصور، هي في آن واحد، مقدرة وعرض لظواهر متماثلة بعبارات الغيرية أو الهوية. من جانب التأليف الشكلي للمؤلفات وعن طريق الاستدلال بصور متنوعة، انصبت جهود باشلار على بنية تبدو في «حلم اليقظة» على حد الوعي واللاوعي، ومرتبطة بالموروث الثقافي. كان الباب مفتوحاً أمام دراسات تتناول المتخيل الأدبي، تحلل صور أديب ما، ثقافة ما، جماعية كانت أم فردية والدلالات التي يمكن أن تقدمها في إبراز عالم لاواقعي. وإذ ذاك تقرأ الصور كما «الظواهر». ولهذا السبب فإن التفكير بأن الدراسات التي تتناول المتخيل تعمل على هذيان متنافر، قليل الرصانة، هو تفكير خاطىء: على العكس تماماً فإن الاهتمام الذي خصص لوعي متخيل ومعبر بالصورة قاد إلى اعتبار الموضوع، لا كمجرد أصل غامض، وإنما كساحة للبوح الدقيق يرسو بواسطتها النتاج في صدقية الواقع.

بعد باشلار بزمن قصير قدم جان بول سارتر كفيلسوف ظاهراتي وصفاً للوظيفة الكبرى «غير القابلة للتحقق» للوعي - أو «الخيال» - والمتعالق معه «المتخيل». حدد سارتر الصورة على أنها «عمل يتناول شيئاً غائباً أو غير موجود من خلال متتابع مادي أو نفسي، لا نلمسه حقيقة وإنما هو تصور على شاكلة الشيء المقصود». قاده هذا التصور إلى الاستنتاج بأنه ليس هناك من صور وإنما هناك عالم خيالي، وليس هناك من خيال وإنما هناك وعي ينظر إلى ما هو غير حقيقي. جعلت أطروحة سارتر من المتخيل فئة مرجعية (لإدراك العالم)، وأهلية للتحديد الذاتي للفرد أو للجماعة.

تميز هذا الميدان بغلبة القضايا والرهانات المرتبطة بصورة المتشابه. لفتت أعمال جاك لاكان الانتباه إلى «مرحلة المرآة» في تكون شخصية الطفل. يشكل المتخيل إذن في تكون كل فرد علاقة نرجسية أساساً ما بين الفرد وأناه. في العلاقات ما بين الموضوعات، يولد علاقة تسمى «مثناة» قائمة (وملتقطة بـ) على صورة الشبيه: يرى لاكان لا يوجد شبيه (آخر يكون أنا) إلا لأن الآنا هي أصلاً آخر. وأخيراً ومن وجهة نظر دلالات الخطاب يشكل نموذجاً للفهم حيث تلعب عوامل كالمشابهة والتشاكل المستمر دوراً حاسماً.

في مجموعة الأفكار والتقديمات هذه يغدو الرهان بالنسبة للأدبي - بل ولما

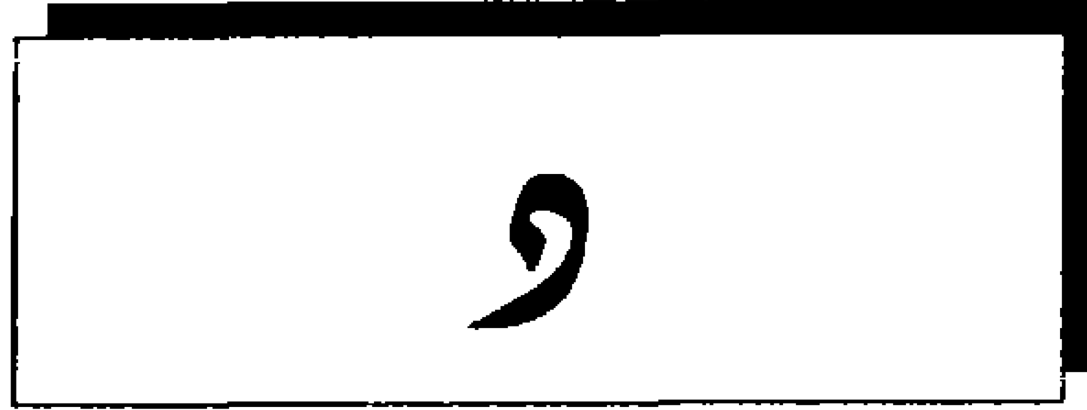
يتجاوزه ـ أن نضع «في المستوى الأولى من الدلالية والفهم الأدبي المتخيل والآليات أو أشكال ترابط الصور بهدف التقارب مع رغبة باشلار برؤية الصور وقد تحررت من «*impedimenta*» *(العراقيل)* البيوغرافية والتاريخية، وتغدو وحدها كافية لـ«*تفسير الصور*» (ديران 1960). نذر جيلبير ديران نفسه، ومعه «المدرسة» المعروفة باسم «غرينوبل» لدراسة الآلية المولدة لإنتاجات المتخيل. استند بعامة على أصناف منبثقة من تحليلات الأساطير (صور، نماذج مثالية، رموز، رسم خيالي) المهم هو وصف الحبكة الخيالية. بالنسبة للفرضيات المفسرة تجتذب دراسة المتخيل العلوم الإنسانية: «التاريخ» علم الواقع يسمح بتبيان كيفية حدوث القطع مع العالم التجريبي في المؤلفات، تاريخ العقليات يظهر البنية الخاصة للمتخيل في مرحلة ما أو لدى طبقة معينة. يحلل علم السلالة كما علم الاجتماع التنظيم الرمزي للطقوس وكيفية تحولها إلى «*نهج*» «*topoi*»، بل وحتى كليشيه أو نموذج مقولب. والواقع أنه ليس لدراسات المتخيل منهجها الخاص، ولا يمكن أن يكون لها ذلك، لأن الحقل الذي تغطيه شديد الاتساع ومتداخل المذاهب. إن آليات تعبير، كما انتشار نتاج المتخيل تجتذب، في عمليات وصفها، معطيات علم العلامية وخاصة في ميادين التعبير الشفاهي والكتابي. يتناول تحليل مستند أدبي الهادف إلى تبيان حصة المتخيل فيه وآلية عمله عبر الكلمات يتناول أولاً المعجم اللفظي: تحليل كمي، تبيان التكرار، العلاقات الغالبة، خاصة فيما يتعلق بالاستعارات.

يسمح التحليل النحوي بتحديد طرائق الضم الأساسية وتصنيف هذا النموذج من «التعليل» (مشابهة، تنظيم، هذيان). وأخيراً فإن دراسة البنى الروائية تسمح بإلحاق النتاج بنوع محدد. لقد ظهر دائماً بريق مشابه للمعارف على يد أولئك الذين لا يخشونه بل على العكس يرون فيه أصالة وقوة موضوعهم. «المتخيل ليس مذهباً»، أكد ج. ديران: «إنه يتحرك في العالم الآخر، في واقع «*mundus imaginabilis*» التي هي اقتحام لسر، تبيان اللامرئي عبر الدوال، والمبالغات والأساطير والقصائد. . .».

Bachelard G., *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938. -Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Puf, 1960; *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996. -Lacan J., «Le stade du miroir comme formateur de la fonctionm du je», *Revue française de Psychanalyse*, Paris, 1949, vol. XIII, p.449-453. -Sartre J.-P., *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940. -Starobinski J., «Jalons pour une histoire de l'imagination», *L'œil vivant, II*, Paris, Gallimard, 1970.

ايريك بورداس

راجع: النموذج المثالي؛ التاريخ؛ الصورة (الإنطباعية)؛ الأسطورة؛ التحليل النفسي؛ حلم اليقظة؛ مقولب.



الدادية DADAÏSME

راجع: الطليعية

الدراسات الثقافية ÉTUDES CULTURELLES (CULTURAL STUDIES)

تعالج الدراسات الثقافية *(Cultural Studies)* إشكالية دراسة أي شكل من أشكال الإنتاج الثقافي في علاقاته مع الممارسات التي تحدد «اليومي» (إيديولوجيا، مؤسسات، لغات، بني السلطة، الخ). ناتجة عن «تعدد» نقدي، لذلك لا تعتمد منهجاً محدداً ولا تنحصر في حقول تحريات واضحة المعالم. وعليه فهي تسعى أن تكون، وفي آن معاً، متداخلة النظم، (بل وفوق النظم) ومناقضة لها بقدر ما تسعى إلى معارضة المناهج القائمة.

نشأت هذه الممارسة النقدية في بريطانيا العظمى بادىء ذي بدء تحديداً في Center for Contemporary Cultural Studies في برمنغهام (بإشراف ريتشارد هوغار ثم ستيوارت هال) الذي أسس في ستينيات القرن الماضي. وبتأثير من هوغار وكتابه «*The Uses of Literacy*» (1957)، أعيد إدراج الممارسات الثقافية، القراءة على سبيل المثال ضمن حزمة تضم ممارسات أخرى (العمل، الحياة الجنسية والعائلية، الخ) ساهمت في تحديدها. وهكذا قطعت الدراسات الثقافية مع هاجس إغلاق النص لتتجه نحو ممارسة ملتزمة. وعليه فإن ريمون وليامز يستبعد في كتابه «Culture and Society: 1780 ـ 1950»، (1958) التجليات الثقافية التي لم تأخذ بعين الاعتبار

المجتمع الذي انبثقت عنه من ناحية، ومن ناحية أخرى، التراتبية بين ما يسمى الثقافة العالمة والثقافة الشعبية. هدفت المدرسة البريطانية أصلاً إلى إعادة النظر بالقانون الأدبي وإبراز الثقافة البروليتارية. مع حدوث هذا تم إعادة تحديد مفهوم «الثقافة» على ضوء مفاهيم الهيمنة (غرامشي) والحكومية (فوكو). لم يعد الإنتاج الثقافي يفهم على أنه تعبير موضعي أو ذاتي خالص، وإنما هو نتاج يندرج ضمن مجموع من القوى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية تقوم بينها علاقات السيطرة.

مع أنها أفادت كثيراً من أعمال فرنسية ـ من بينها أعمال ميشال فوكو، لويس ألتوسير، جاك لاكان، جان ـ فرانسوا ليوتار وبيار بورديه ـ إلا أن الدراسات الثقافية توسعت وانتشرت بشكل خاص في البلدان الأنغلو ـ ساكسونية. أظهر نقاد أميركيون وأستراليون وكنديون اهتماماً خاصاً بمسائل هوية الطبقة وإنما أيضاً الهوية الثقافية والهوية الشِّقية. التقت هذه الأعمال مع نقد ما بعد الاستعمار، والدراسات النسائية *(women studies)* والدراسات المثلية *(gay studies)*. في فرنسا يندرج كل من جان بودريار وميشال دي سيرتو وكوليت غييومين في ممارسة الدراسات الثقافية التي تقدم تحليل الثقافة الإعلامية و «اختراع اليومي» والعروضات المتماثلة.

الإشكالية المشتركة لدى أنصار الدراسات الثقافية ترتبط بمفهوم «الهيمنة» الذي يعني علاقات الغلبة التي يقوم عليها النظام الاجتماعي، علاقات تعمل باعتبارها آليات للقهر. الهيمنة، كما الحكومية، تحول أفراد مجتمع ما إلى كائنات مستسلمة تتقاسم «معلوماً» واحداً، ومجموعة من الممارسات والمرجعيات. تحاول الدراسات الثقافية الإضاءة على أماكن الهيمنة أولاً، ومن ثم على «الممارسات المناهضة» (سيرتو) التي تهدف إلى قلبها بإعادة تسجيل علامات سلطة ذاتية. إنها تدرس ما يعتبره ميشال سيرتو «خطط»: الحيلة، الصيد المحظور، فن الضعيف الذي يقوم في مواجهة «الإستراتيجيات» التي يمتلكها من هو في موقع السلطة والقادر على «تحديد ما هو خاص» (1990 ص59). الأشكال الأدبية الخارجة عن المتعارف، وأيضاً تأثيرات السخرية، اللعبة المزدوجة، الاقتباس، الاستشهاد. . . كلها ممارسات مواجهة، مستخدمة أدبياً، يسعى نقد الدراسات الثقافية إلى اعتبارها بمثابة تقنيات مقاومة. بذهابها إلى هذا الاختيار (للموضوع والإشكالية) تناقض الدراسات الثقافية القانون والبنية النظاميين. يظهر عملها، كما جميع النتاج الثقافي المدروس، رغبة بالهدم.

Castillo Durante D., «Les *Cultural Studies* et les études des pratiques culturelles en lan-

gues romanes», *Revue canadienne de littérature comparée, 1995, vol. XXII, n°. 1, p. 31-61.* - *Certeau M. de, L'invention du quotidien, 1: Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.* - *During S., The Cultural Studies Reader,* London - New York, Routledge, [1993], 1999. - Guilaumin C., *sexe, race et pratique du pouvoir,* Paris, Côté-femmes, 1992. - Coll.: Cultural Studies, Theory and Practice, Chris Barker éd., London, Sage, 2000.

مارتن دلڤو، ميشال فورينييه

راجع: القانون؛ القوننة، الثقافة؛ التفكيك؛ النقد النسواني؛ الإيديولوجيا؛ المؤسسة؛ ما بعد الاستعمارية؛ العلاقات الاجتماعية للجنس.

الدراما DRAME

في اليونانية تعني كلمة «دراما» العمل. كما كانت لفظة الدراما في أول الأمر مرادفة للمسرح نفسه وتعني كل ما يكتب لأجل المسرح. اعتباراً من القرن الثامن عشر بات استخدام الكلمة محصوراً بالدلالة على النصوص الرصينة التي تنماز عن المأساة والملهاة. الدراما تعني اليوم مسرحية جدية لكن ليست مأساوية.

لأنها خارج جردة الأنواع التي أعدها أرسطو، فإن الدراما تعني حقيقة متبقية: ليست كوميديا ولا تراجيديا. عدم الدقة هذا أتاح لها أن تعتبر نوعاً غير محدد يتألف من موروثات وتجديدات متنوعة. في اليونان كانت الدراما «الستيرية» المخصوصة بالموروثات الدينية أو التي تمسرح موضوعاً قديماً تقدم مصحوبة بالتراجيديا. في القرون الوسطى كانت الدراما الطقسية أو الدراما التوراتية طقساً دينياً يتم إخراجه مسرحياً، فعل درامي مستوحى من التوراة أو من حياة القديسين وارداً ضمن بعض الفروض الدينية. إن ظهور شكل درامي أصيل ينماز في آن عن التراجيديا والكوميديا ويشكل مزيجاً من هذين النوعين تأخر بعض الشيء. يمكن تلمسها، في بعض مسرحيات شكسبير في كوميدياته البطولية وفي التراجي ـ كوميديا عند كرونان، فكرة كتابه نوع رصين دون أن يكون مأساوياً مكتوبة نثراً وتقدم على المسرح شخصيات وقضايا معاصرة ظهرت بوضوح في القرن الثامن عشر في الكوميديات الأخلاقية لكاتبها ديستوش والكوميديات المعطفة لنيڤيل دي لاشوسيه.

عرفت الدراما تقعيدها مع *«الابن الطبيعي»* و *«محادثات مع دورفال حول الابن الطبيعي»* (1757) لديدرو. أطلق هذا الأخير على الشكل الجديد اسم «نوع درامي رصين» سرعان ما سمي «الدراما البرجوازية». بعد ديدرو أكد بومارشيه (*«بحث في النوع الدرامي الرصين»* (1767) وميرسيه (*«عن المسرح»* 1773)، أكدا على المبادىء الكبرى المكونة للدراما: صدقية، حساسية وأخلاقية، مما يجعل منها نوعاً

من نشيد للفضيلة. هذا النوع الذي استجاب لذوق جمهور أخذت البرجوازية تحتل فيه منزلة متزايدة عرف أولى إنجازاته في فرنسا بقلم ديدرو وبومارشيه (*«الأم المذنبة»* (1792) وسيدين وميرسييه، ولكن هذه الإنجازات بقيت محدودة العدد والنجاح. انتشر هذا النوع في إنكلترا أيضاً (ليلو وستيل)، وفي المانيا (جيلير، جيمينجن وليسنغ)، وفي ايطاليا (غولدوني) حيث ساهم في أفول الملهاة المرتجلة. استمرت ممارسة الدراما حتى «الثورة» لتظهر بعد ذلك «الميلودراما» التي أثرت على (الدراما الرومانطيقية).

أعاد ليسنغ تحديدها (*«فن مسرحة هامبورغ»*، 1767 ـ 1768) وكتبها كل من شيلر، غوته، كليست، وبخنر، عرفت الدراما نفساً ثانياً في الرومانطيقية في المانيا كما في فرنسا حيث عرف ديماس أول نجاح رومانطيقي مع *«هنري الثالث وبلاطه»* (1829). مستعيرة موضوعاتها من التاريخ، مجددة مفهوم البطل، مستخدمة النزعة الملحمية بالحد الأقصى، أحدثت الدراما الرومانطيقية أول الأمر صدمة بإثارة التساؤل حول مبدأ الوحدات الثلاث الكلاسيكية بما فيها وحدة العمل. سرعان ما اقتفى هيغو خطى ديماس التي أثارت عروضه حروباً كلامية (معركة *«هرناني»*، (1830)، وكذلك فعل ڤيني وموسيه. مستنفدة منذ سنة 1840 لم تعد قادرة على فرض جمالية النوع الذي استعاده التيار الطبيعي (هوبمان، سترندبرغ) كما الدراما الرمزية أو الشعرية (من ماتيرلنك إلى كلوديل).

في نهاية القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين، استمرت شكلاً أساسياً خاصة في مسرح الجادة (بيك، ميربو). اتجهت في إطار المسرح الملتزم نحو الدراما الاجتماعية حيث تجسد القيم الإيجابية للبطل في الشخص المسحوق أو المكافح (سارتر). وبتأثير «المسرح الجديد» اتخذت شكل «الدراما ـ المضادة» خاصة مع يونيسكو وبيكيت.

منذ البدايات الأولى للدراما، ارتبطت الممارسة المسرحية مع النظرية بشكل وثيق. ولدت في صدام مع الموروث، تقولبت الدراما وفق مفهوم جديد للإخراج ولأداء الممثل بهدف الوصول إلى خداع مسرحي أكبر وإثارة مشاعر التعاطف مع الشخصيات والأحداث المعروضة، أعيدت قولبتها عدة مرات وفق التصور المشهدي الرومانطيقي أو الطبيعي قبل أن يعاد النظر فيها بشكل جذري في القرن العشرين مع أرتو وبريخت. على كل، يتجاوب تاريخ الدراما كما المرآة مع جمهور المسرح الذي بذوقه وتوقعاته أعاد باستمرار تحديد تنظيم العمل المسرحي، تحديد البطل وحتى

الشخصية. وهكذا فإن الثورات المناهضة للبرجوازية قللت من شأن بعض العروضات الممثلة للقيم البرجوازية، كما أن جمهور الطليعيين فضل «الدراما ـ المناهضة» على الدراما نفسها.

وهكذا فإن تحديد شعرية الدراما تغدو عملاً محفوفاً بالمخاطر: الأمر لا يتعلق بنوع ثابت، تحكمه قواعد ثابتة، ولكنه يتعلق بشكل رأى ليور أنه «امتص شيئاً فشيئاً جميع أنواع المسرح وسجلاته». بمقدورنا بالطبع ملاحظة بعض المقاييس الشكلية البسيطة: غياب وحدة العمل والمكان والزمان، واستخدام «اللوحات» (التي تحل عند الحاجة محل الفصول والمشاهد) لكن الأكثر أهمية هو المنطق البنائي. نصوص سارتر وكامو، ومن باب أولى نصوص بيكيت ويونيسكو هي دراما بالمعنى الأصلي للكلمة: عمل منظم بسلسلة من الأزمات المتتالية، لتجد حلها «الوحيد» في نهاية تظهر حقيقة جديدة.

يرى سارازاك أنه «إذا كانت الدراما قد بعثت الآن... فذلك لأنها تحررت نهائياً من مفهوم النوع». ومع ذلك فإن هذا الموقف هامشي سواء بالنسبة للكتاب المسرحيين أو للمنظرين، واستخدام الكلمة للدلالة على نوع يتجه نحو الاختفاء من الخطاب النقدي.

Frantz P., *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998. - Lioure M., *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973. - Sarrazac J. -P., *L'avenir du drame*, Lausanne, L'aire, 1981. - Szondi P., *Théorie du drame moderne*, trad. de l'allemand, Lausanne, L'aâge d'homme, 1983. - Ubersfeld A., *Le drame romantique*, Paris, Bellin, 1993.

باسكال رياندو

راجع: الأدب الملتزم؛ الميلودراما؛ الطبيعة؛ المسرح الجديد؛ الرومانطيقية؛ الرمزية؛ المسرح.

BADINAGE الدعابة

مشتقة من «مزَّاح، لعوب، هَزِل: Badin» (المضحك في الهرْجة، الأحمق، المزّاح الذي يتظاهر بالحمق لتسلية الأصحاب) تعني هذه الكلمة في الأصل «الحمق» (كالڤن 1541) وبهذا المعنى وردت عند موليير في القرن السابع عشر (موليير، ميليسيرت 1666) ولكنها لا تحتفظ سوى بمعنى «داعب badiner»: مازح بشيء من الهزل. يستخدمها النقد بشكل خاص لاستحضار التظاهر بالسذاجة المرحة التي مارستها البرجوازية والأرستقراطية المثقفة في القرنين السابع عشر والثامن عشر بتأثيرمن كليمان مارو.

في الهرجات الوسيطة يكون الهزل أبلهاً في الاصطلاح ولكنه يقول الحقيقة كما هو الحال مع ال «gracioso» الاسباني أو الشكسبيري؛ سذاجته، بساطته، وطيبته، تسمح أحياناً بتلمس دهائه وظرفه. في القرن السادس عشر أفاد مارو عن قناعة من هذه الشخصية منمياً السخرية الذاتية الهازلة، مزيناً شعره بعبارات شعبية أو عفا عليها الزمن. غير مستساغة من «لابلياد» هذه الدعابة المرحة، طغت ثانية في صالونات القرن السابع عشر، أعاد كل من فولتير، سارازاين، مالڤيل، وپيليسون المنزلة المميزة للأدوارية والموشحات «نوع كتابة موقوف على السخرية» (ڤواتير)، وغدت الدعابة على طريقة مارو إحدى السمات المميزة للجمالية الظريفة والألفة الاجتماعية. متلائمة بشكل خاص مع الاستحضار الممتع لتفاصيل مأخوذة من الحياة اليومية، ومع حكايا الرحلة التي يختلط فيها الشعر والنثر (شاپل وباشومون 1656، لافونتين 1663) ومع المجاملات المحمولة على رافعة من الوقاحة، غدت الدعابة عادة متبعة عندما يطلب الشاعر خدمة معينة أو مساعدة مالية. ظهرت في الشعر الاجتماعي في المرحلة التي بدأت الطبقة النبيلة تفقد ثقلها السياسي تحت وطأة السلطة المطلقة. وجدت تعبيرها الأكثر رقياً فيما سماه لافونتين «*المرح*» (الذي لا يدفع إلى الضحك، ولكنه يملك جاذبية ما، مسحة ممتعة يمكن أن نعطيها لكل الموضوعات بما في ذلك أكثرها جدية. «*الحكايا*» (1665 ـ 1666). حتى بوالو ينصح بذلك: «لنتبع مارو في دعابته الراقية «*الفن الشعري*» (I، 96، 1674). في القرن السابع عشر عمل مجتمع «*التامپل*»، وبلاط «سو» ثم صالون «مدام دي لامبير» على نشر هذه البساطة المرحة والظريفة والتي يقال إنها خاصة «بالروح الفرنسية» والتي أينعت في خطاب كتّاب الرسائل الشعرية، والحكايا، وقصائد الهجاء (جان باتيست روسو، بيرون، ڤولتير، إلخ). وخاصة في بعض مهازل ماريڤو. ومع ذلك فإن هذا الأسلوب لم يرق للجميع: «لاحظ ڤوڤنارغ أن مرض أيامنا هذا هو سيطرة الدعابة على كل موضوع، نعاني من عدم وجود أي أسلوب آخر». (مختارات لمؤلفين متوفين).

مفهوم جمعي شاركت الدعابة مع البينصية باعتبارها تقليداً لأسلوب، في علاقة مع العالم المجسد في شعر مارو. ولكنها تمايزت عن مجالات أخرى ظهر فيها تأثير مارو في المرحلة الكلاسيكية: على المستوى اللغوي أو الأسلوبي بدت «الماروية» (فونتانييه) حذلقة مصطنعة ومحصورة في الأنواع الدنيا (استخدام مفردات وعبارات عفا عليها الزمن، حذف التعريف أو ضمير الفاعل) على المستوى الشكلي والنوعي، اهتم مقلدو مارو بالأدوارية، الموشح، والرسائل الشعرية والأهاجي الساخرة والعشاري المقاطع. والواقع أن الدعابة بالمعنى الدقيق للكلمة تجلت على مستوى

«الايتوس»، في السذاجة المصطنعة، والبساطة المرحة للمتكلم، التي غالباً ما يستخدمها ماريفو. يجري تحديد «الدعابة الرشيقة»، بشكل خاص عند بوالو، على أنها مناقضة (أو ردة فعل) على ابتذالات الهزلي الذي قد يتسامح إزاءه رغم ذلك أحياناً. وأخيراً، إذا كانت الدعابة تشكل مسافة معينة علينا أن نميزها عن السخرية الأكثر لذعاً، وعن الملاطفة وعن الفكاهة المعتبرة بريطانية بامتياز.

Fontanier P., *Les figures du discours*, Paris [1830], 1968, p. 291-293. - Génétiot A., *Poétique du loisir mondain, de Voiture à la Fontaine*, Paris, Champion, 1997. - Lerber W. De, *L'influence de Clément Marot aux XVII[e] et XVIII[e] s.*, Lausanne-Paris, 1920.

جان ڤيغنس

راجع: الموشح؛ الهزلي؛ روح الشعب؛ الملاطفة؛ الظرف؛ البينصية؛ السخرية.

الدعابة PROPAGANDE

(نشر المعلومات أو الإشاعات خدمة، أو إيذاء، لشخص أو مؤسسة)

يحدد الأدب الدعائي بالغرض منه: ترويج أو تمتين علاقة ثقة وإيمان، إزاء سلطة، أو هيئات، أو مؤسسات («الكنيسة» «الدولة») تدعمه، أو إزاء حزب، حركة، أو مذهب. يتمظهر إذن بشكل من أشكال أدب الأفكار، أو الأدب الملتزم، وأساليبه هي أساليب الخطابة البرهانية. من الأغنية إلى المقالة النقدية، ومن البحث إلى الرواية، يمكن للداعية تطويع جميع الأنواع واستخدامها، ومن لوحة الإعلانات، إلى الكتاب، والدوريات، يمكنه الإفادة من جميع وسائل الترويج المتاحة.

ظهر الأدب الدعائي منذ العصور القديمة، من اللحظة التي وضع فيها الأديب نفسه في كنف راع للآداب، بحيث يؤمن بقضيته ويستخدم البراهين لإثباتها. يزدهر بخاصة، في الأوضاع التي تكون فيها شرعية السلطات موضوع نزاع، ويغدو فيها الأديب نبراساً يعبر عن قناعات فئة. الأزمات الدينية (*«مآسي»* أغريبا دوبينيه 1616، *«أبرشيات»* باسكال 1656)، لافروند (*المازارينيات*)، بزوغ التنوير، كلها مراحل شهدت صراع الكتابات الدعائية. بقدر ما تمتلك الدعاية ركائز سهلة الوصول إلى الجمهور العريض (صحافة يومية، كتيبات زهيدة الثمن...) وتنظم منظومات توزيع المطبوع، ويشرف على إنتاجها منظمات أو ناشرين متخصصين، كما هو الحال مع الروايات الكاثوليكية، أو جرائد الفوضويين الملتهبة، فإنها غالباً ما تتوجه إلى قراء مقتنعين قبلاً. على شاكلة *«إني أتهم»* (1898) لزولا، لحظة حاسمة لحملة صحافية، ساهمت بلم شتات قوى، كانت لا تزال متفرقة، حول قضية معينة، وأطلقت مناظرة

في وسط الرأي العام. في القرن العشرين، القوميات المناضلة في فرنسا، وفي كندا ـ الفرنسية، الحركات الأقليمية، إيديولوجيات اليمين كما اليسار، تسببت بظهور نتاج وفير من الأدب الدعائي، نتاج ذوى بعد انهيار الإمبراطورية السوفياتية.

غالباً ما يكون النص الدعائي رداً على نص دعائي آخر، فيما قد يكون مؤلفه، بطريقة أو بأخرى، مرتبطاً براعٍ له، أو في زمننا هذا، مشايعاً لقيادات حزب أو تنظيم. وهكذا فإن الأدب الدعائيّ محتقر من قبل أولئك الذين يرون أن دائرتي الأدب والسياسة منفصلان جذرياً، ويرون الداعية مصمماً لخطاب موجه وكاذب، عار عن الجمالية. غير أن الحدود بين هاتين الدائرتين غير واضحة تماماً. فالنص الدعائي لا يمكن أن يفهم تماماً، إلا إذا أخذت قراءته بعين الاعتبار الحدث الذي ولده، الشكل القولي الذي ينتمي إليه، ومنزلة كاتبه في الحقل الأدبي. وعلى غرار قصص ڤولتير، والبورنوغرافيا المنافحة لكثير من الكتابات الماجنة، يفيد نتاج الداعية (الدعاية المضادة هي كالدعاية) من أشكال تعتبر قاصرة، وتساهم في كل مرة، في إضفاء شرعية عليها. مميزة ببعد حواري هام، وبالإفادة من سجلات مختلفة، تتيح لها التوجه إلى جمهور متنوع الثقافة، لذلك تعودها الكتابة للتأقلم، مع أهدافها الرامية إلى جعلها بمتناول مختلف الفئات. في عملية إنتاج النصوص الدعائية، يحدد الأديب موقعه إذن بالنظر إلى السلطة وممثليها، كما بالنظر إلى أقرانه: عندما يرى نفسه أديباً ملتزماً، يؤكد أن رسالته تكمن في تحمل مسؤولية اجتماعية وتاريخية.

Charle C., *Naissance des intellectuels (1880-1900)*, Paris, Minuit, 1900. -Jouhaud C., *Mazarinades: La Fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985. -Marx J., «Catéchisme philosophique et propagande éclairée au XVIII^{e} s.», *Problémes d'histoire du christianisme*, 1987, n°17, p.121-144. -Morel J.-P., *Le roman insupportable. L'internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985.

دينيس پيرنو

راجع: الانتساب؛ التقريظ؛ الدوكسا؛ الأدب الملتزم؛ الابيديكتيكي؛ الإيديولوجية؛ المقالة النقدية؛ الحرب الكلامية؛ الواقعية الاشتراكية؛ الدين.

الدعوى PROCÈS

راجع: الرقابة

الدور RÔLE

راجع: الشخصية؛ المسرح؛ النموذج

الدوكسا (العرف المتبع في مرحلة معينة) DOXA

تعني هذه الكلمة مجموعة الآراء والأعراف المعتبرة طبيعية بعامة، وبالتالي التي تسود في مجتمع ما في زمن محدد. الأفكار العامة، الأنماط، الأفكار الموروثة، تشكل جميعها قسماً من الخطاب العرفي. مقابل الكلمة اليونانية «دوكسا» نجد كلمة «بارادوكسا» التي تعني «على هامش الرأي الطبيعي».

تدعونا الأصول الاشتقاقية للكلمة لأن نرى لها معنيين أساسيين. يتناول الأول المظهر، ويشير إلى الطريقة التي يبدو فيها موضوعياً شخص أو شيء في عيون الآخرين. أما الثاني فموضوعه المعتقد، وتشتمل على المعتقدات والمبادىء السائدة. ومع ذلك فإن التشعبات الأدبية العديدة للكلمة تخضع لتعقيدات الترجمة التي يصعب عليها تأدية جميع الفروقات الدقيقة التي تكتسبها في السياقات المتباينة.

الدوكسا نمط من المعرفة العملية والنفعية مستوحاة من روحية الموروث. وهي بهذا تتناقض في يونان القرن السابع ق.م مع مجموعة العلوم الخاصة بمجتمع تلك المرحلة. استمرت الكلمة غائبة عن اللغة الفرنسية طويلاً، لكن ليس العمل: يكفي تذكر «رباعيات الزواج» التي قرأها أرنولف لأنييس في *«مدرسة النساء»* (1663).

انطلاقاً من مرحلة التنوير، ومع ظهور الفكر النقدي ثم في المرحلة الرومانطيقية التي رفعت من شأن الأصالة، كما أن التخلي عما هو مستوحى من الرأي العام والمبتذل إلى *«معجم الأفكار الموروثة»* (1880)، حيث يأخذ فلوبير من وسط البنية القائمة الخطاب المشترك مفككاً العبارات الجاهزة، بديهيات الخطاب البورجوازي، التي تترجم الإيديولوجية السائدة. شهدت المرحلة المعاصرة انطلاقة نقد الدوكسا في مسرح بريخت ثم في مسرح العبث وفي نقد السنوات ما بين 1960 ـ 1970 (بارت؛ *«الدرس»* 1978 على سبيل المثال). ذهب الأدب ببعده الساخر إلى الحد الأقصى بالاقتران مع رفض تراتبية الخطاب مبرزاً المسلمات الإيديولوجية الماثلة في اللغة: إذا كان الكاتب لا يستطيع التفلت من الدوكسا، فإنه يحرص في كتابته على تبيان وعيه لها.

يدفع التفكير بالدوكسا إلى العودة إلى مسألة سلطة اللغة. باستطاعتنا النظر إلى الدوكسا باعتبارها معرفة متفق عليها، مقولبة، مجموعة كلمات ممنهجة نسبياً، تعابير، حروب كلامية، يجمع عليها غالبية الناس. وهكذا تغدو الدوكسا ما لا يتغير في اللغة، ما لا نتكلف عناء تفسيره لأنه لا يحتاج لذلك. إنها إذن شكل من أشكال

الإيديولوجية المسيطرة. معنى مشترك من دون نقد، بديهيات خاطئة، أفكار مسبقة، كل ما يسميه بارت «أقنعة الإيديولوجيا» موازية لذاكرة جماعية، لأرضية مقالية مشتركة. هذا «الخطاب الشامل» قد «يسترد» حتى مناوئيه: وهكذا غدت محاربة «الكليشه» كليشه الحداثة. نجد تأثيراته على الأدب على مستوى القوانين المعتمدة (الأنواع) وعلى مستوى اللغة.

يحيل الخطاب الدوكسيكي إلى نماذج وأحكام نوعية تندرج ضمن ما يسميه اسكاربيت «مجموعة البديهيات». وهكذا فإن التقييم الدوكسيكي لنص يأخذ بالحسبان فرادة الأثر لجهة مدى امتثاله أو مخالفته للتحديد التقليدي لنوع ما وطريقته في معالجة الموضوع. غالباً ما يكون الكاتب نفسه أسير دور معين، يرجع إلى صورة (أو إلى سلسلة صور) فكرية ترتبط بمعتقدات وأحكام قيمية خاصة بعصره.

في تفاصيل اللغة، يستخدم النص الأدبي بالضرورة صوراً معروفة لأسلوب أو لبيان، أفكاراً عامة تنحدر مما سبق أن قيل، أو تم التفكير به من قبل، حيث يكون المنمط «حاضراً في قلب مجموعة تؤلف ما بين الفكرة الموروثة الدوكسا أو الملفوظة الدوكسيكية، والفكرة العامة بالمعنى الحديث للكلمة والإيديولوجيا» (أموسي، 1989، ص 36). هنا أيضاً، لا وجود للجِدَّة الخالصة. تحيلنا الدوكسا إذن إلى التساؤل حول الـ «*topoi*» وبالعكس حول الأصالة كفضاءين تتجلى فيهما الإيديولوجيا.

Amossy R., «La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine», *Littérature*, février 1989, 73, p. 29-46. - Grivel C., «Vingt-deux thèses préparatoires sur la doxa, le réel et le vrai», *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1986, 201, p. 49-55. - LA France Y., *La théorie platonicienne de la doxa*, Montréal, Bellarmin et Paris, Les Belles Lettres, 1981. - Méchoulan E., «Theoria, Aisthesis, Mimesiset et Doxa», *Diogène*, automne 1990, 151, p. 131 - 148. - Pinto L., «La doxa intellectuelle», *Actes de la recherche en sciences sociales*, décembre 1991, 90, p. 95-100.

جان ـ فرنسوا شاسي

راجع: الحوارية؛ الخطاب؛ الايديولوجيا؛ المؤسسة؛ الفكرة العامة؛ المناقضة، التناقض؛ المقولب؛ الأفكار النموذجية.

الدولة ÉTAT

نعني بكلمة الدولة هنا سلطة سياسية تمارس على أناس يقيمون داخل أرض محددة «لا تفاصيل جهاز إداري، يختلف من «دولة» إلى أخرى، ومن عصر إلى آخر). لعبت الدولة في فرنسا ومنذ زمن طويل دوراً مهماً في الحياة الفكرية والفنية

والأدبية. كان تأثيرها أقل في بلدان أخرى حديثة التكوين، ومع ذلك تتدخل الدولة دائماً في الشأن الثقافي.

في اليونان القديمة كانت تصور الدولة مبني على أساس المدينة. كان الأدب فيها يعتبر رهاناً. كانت الأعياد التي يحتفل فيها في أثينا تشهد إشادة بالمدينة، ومباريات شعرية ومسرحية. وهكذا فإن أوائل التأملات التي دارت حول وضعية الأدب تركت حيزاً واسعاً لعلاقته مع «المدينة». أفلاطون في تصوره «للمدينة» المثالية طلب إخضاع الشعراء للرقابة وأن يكونوا في خدمة التربية والدين والوحدة المدنية *(الجمهورية)*. في روما، عندما أسس أوغسطس *«الإمبراطورية»* فرض سياسة ثقافية سنها مستشاره ميسيناس: يساهم تعظيم الإمبراطور على تثبيت الوحدة الوطنية بعد الخصومات التي أحدثتها الحروب الأهلية. يضاف إلى هذا أن الفن الخطابي شكل عنصراً حاسماً في إقامة الوحدة الجماعية، كما أن التاريخ وفي جميع الأحوال هو حكاية الأصول والأسس التي تقوم عليها الجماعة كما النظام. تميزت البنى السياسية في العصر الوسيط بضعف سلطة «الدولة» إزاء نفوذ كبار الإقطاعيين، بحيث يمكن أن نعتبر أن لكل واحد من هؤلاء دولته، وأن الأقوياء من بينهم كان لهم بلاطاتهم وشعراؤهم وكتّابهم ـ وهكذا فإن دوقية بورغوني كانت مركزاً أدبياً مهماً.

قامت علاقة أكثر خصوصية بين الأدب والسلطة السياسية مع ظهور فكرة «الدولة ـ الأمة» بدءاً من عصر النهضة. ساهم الشعر بالإشادة بالنظام كما أمكن استخدام المسرح والتاريخ للدعاية: وهكذا فإن مسرحيات غرينغور سخرت من البابا لتدعم ادعاءات ملك فرنسا المتعلقة بإيطاليا. وهكذا ظهرت آلية مزدوجة. فمن جهة قامت الرقابة على الأدب ووسائل الضغط عبر تجارة الكتاب (من مثل ميزة النشر). وبدعم الأدب من جهة ثانية ـ ليس فقط بشكل رسمي ـ من قبل رعاة الأدب، وقيام الأكاديميات، والمساعدة على إنشاء القاعات والفرق المسرحية، وإقامة المكتبات ونشرها، والمؤسسة الرسمية لشعراء الملك (رونسار شغل هذا المنصب ثم ماليرب) ومؤرخي الملك. يضاف إلى هذا أنه بعيد انتهاء الحروب الدينية، ومن أجل إقامة شيء من التوازن بين الكاثوليك والبروتستانت، اعتمدت الدولة في فرنسا سياسة ثقافية تجنح نسبياً نحو العلمانية: وهكذا تم سحب الرقابة من رجال الدين الكاثوليك في القرن السابع عشر، وفي القرن الثامن عشر حدث هذا في مادة تعليم الآداب، إذ قامت الدولة بعد طردها اليسوعيين بإنشاء «شهادة الأستاذية»، المباراة الوطنية لاختيار الأساتذة (1766).

العلاقات بين ما هو دَوْلي وما هو أدبي في مثل هذا التصور هي علاقات توازن متأرجح بين الاعتراف بالآداب وتبعيتها. هناك صورة معبرة تحتل المتخيل الأدبي في تلك المرحلة: صورة الكاتب مستشار الأمير. كثرت «المرايا» و «مؤسسات الأمير»، ومن فينيلون (مع «*تيليماك*» 1699) إلى ڤولتير القريب من فريدريك دي بريس، وديدرو المقرب من كاترين الروسية، طمح الأدباء إلى لعب دور في الدولة لا يقتصر فقط على التسلية والتبخير وإنما القيام بدور «أمناء السر» بالمعنى الدقيق: أي الذين يعرفون أسرار الدولة والذين بمقدورهم توجيه تفكير الحاكم.

غيرت الثورة وبعمق علاقة الآداب بالدولة. ارتفع يومذاك صوتان: صوت الكاتب الناطق باسم الجماعة، الممثل للشعب لا عن طريق الانتخاب وإنما بدافع تأدية مهمة ورسالة، أو عكس ذلك الكاتب الذي لا علاقة له بالرهانات السياسية، والذي نذر نفسه لتقديس الشكل تاركاً لرجالات الآداب والصحافيين ابتذال المناظرات السياسية.

أدى تحول الصحافة والنشر إلى صناعة إلى إحداث شرخ بين هذين الموقفين، وهكذا بات الحقل الأدبي يبرز بوضوح حلقة ضيقة تعتبر الأدب قيمة بحد ذاته وإن كان ثمن هذا عدم امتثالية إيديولوجية، وحلقة شديدة الاتساع تهتم بتلك الرهانات. عملت الدولة الفرنسية يومذاك على تعليم الآداب الفرنسية في إطار سياسة المدرسة المعممة: وبحكم هذا الواقع جعلت في المؤسسة المدرسية حيزاً للتكريس الأدبي الحاسم. وفي نفس الوقت أخذت رقابتها على المنشورات تزداد وطأة. وهكذا وفي القرن العشرين يمكننا اعتبار أن الصورة القديمة قد قلبت في فرنسا: إذ يبدو أنه تم الانتقال من أدب في خدمة الدولة إلى دولة في خدمة الأدب. في التعليم، وأيضاً بالمساعدات المالية (من نشر الكتب ـ الموكل إلى «المركز الوطني للكتاب» إلى قاعات المسرح والفرق المسرحية. .) ورعاية الدولة (مِنَح الابداع الأدبي) بما في ذلك نظام ضريبي خاص للعائدات الأدبية، هذا كله يبين مدى دعم الدولة للأدب. الوضع مختلف جداً في البلاد الفرانكوفونية التي لم يمر تاريخها الوطني بظروف مشابهة. دعم اللغة والأدب الفرنسيين قوي في كيبيك إذا أخذنا بعين الاعتبار أنها دولة في الاتحاد الكندي، ولكن أوضاع هذه الفيدرالية تجعل الحكومة المركزية تساهم في دعم الآداب. في بلجيكا وبعد زمن كانت فيه اللغة الفرنسية لغة رسمية للدولة، أدى تقسيم البلاد إلى «جماعات» إلى خلق أهليات أخرى تزاحمها على المستوى المركزي. الدول في المستعمرات القديمة لا تملك بشكل عام وسائل

لمساعدة الفنون والأدب من جهة، وهي من جهة أخرى غالباً ما تنظر إليها بحذر، يضاف إلى هذا أنه في العديد من البلدان ـ وخاصة في أفريقيا الشمالية ـ تم اعتماد لغة رسمية وهي ليست الفرنسية لغة المستعمر. بقي أن نذكر أن الدول المعنية تشارك بالدفاع عن الفرانكوفونية مما يساهم على مساعدة اللغة والأدب الفرنسيين.

يكشف لنا التاريخ عن رهانات وحدود تحليل غالباً ما نستعيده، عن مدى ارتباط الأدب بالدولة. تحليل مزدوج على كل حال: رآه التاريخ الأدبي مربحاً في البدايات (عملت الدولة المركزية منذ فرنسوا الأول وحتى لويس الرابع عشر على ازدهار الآداب ودفعتها نحو التقدم، وبشكل عام «دولة فرنسية» ناهضة أدت إلى نهضة أدبية). في المقابل رأى ل. التهيسير، في وصف غدا كلاسيكياً «الأدوات الإيديولوجية للدولة»، رأى الأدب نتاجاً للآلة وناقلاً لترسيخ الإيديولوجيا وبالتالي تبعية مدمرة لحرية الفكر. قدمت لنا التصورات التاريخية والمتناقضة حججاً وتعليلات لهذه الرؤية أو تلك، وأيضاً لنظرة ثالثة التي تعتبر تأثير الدولة بمثابة ظاهرة عارضة. وهكذا فإننا إذا نظرنا إلى مجمل المعطيات نجد أنفسنا إزاء سؤالين أساسيين. السؤال الأول هو تركيز الوسائل. ذلك أن سلسلة من فن احتمالات الحياة الأدبية يتوقف على الأطر القانونية والاقتصادية التي يجعلها قانون السوق وبسرعة مزعزعة لعملية الخلق. المكتبات هي المظهر الأكثر تعبيراً عن هذا. التشريع حول الملكية الأدبية هي مظهر آخر، المساعدات التي تقدم للابداع والنشر دلالة ثالثة: الأدب بحاجة للدولة من أجل قيام عدد من المؤسسات في الحياة الأدبية التي من دونها يتضاءل حضورها وممارساتها في مواجهة وسائل النشر الإعلامي التجاري الأكثر تأميناً للربح المادي. السؤال الثاني هو مدى الاستقلالية. بيد أنه في هذه الحال ليس هناك وحدة تاريخية وجغرافية للدول، كما أنه ليس هناك وحدة جوهرية لمضمون الأدب وأشكاله. دعمت ملكية لويس الرابع عشر الأدباء بما في ذلك مواجهتهم الرقابة الدينية (موليير)، ولكن ليس من دون لبس أو من دون ملاحقة آخرين بنفس الدرجة.

دعمت الدولة الجمهورية الأدب بشكل عام، ولكن الطريقة التي وزعت بها المساعدات، بل وحتى أسماء الأدباء المقررة في مناهج التعليم، كانت محط ترحيب من قبل البعض، وموضع اعتراض شديد من قبل آخرين، وذلك وفق التصورات الأدبية والحياة الجماعية التي يدافع عنها هذا الفريق أو ذاك. الأمر الأبرز يبدو حتى اليوم وجود إمكانية مثل هذه المناظرات بالذات. تبدو فرنسا في هذا المجال باعتبارها أمة تستند هويتها الوجدانية في قسم كبير منها على صورة أدبها، «أمة أدبية» (فيرغيزون

1997)، وتتوقع من الدولة أن تحمي هذه الهوية الثقافية. حال كيبيك مختلف تاريخياً وجغرافياً، يفرض دعم الدولة للأدب هناك رهان مرتبط بالهوية. لا تخضع بقية الدول لنفس هذا المنطق. وهكذا، وعوض أن نرى في الأدب «ثمرة» للدولة (نحكم عليها بمقياس الربح أو الخسارة) من الأفضل بدون شك النظر إلى المسألة من خلال علاقات الهيمنة الإيديولوجية التي يشكل الفضاء الأدبي ساحتها: إذا كان للدولة «أسبابها» فهي ليست وحدة قائمة بذاتها، ولا تفترض في المقابل أن يكونها الأدب.

آلان ڤيالا

Althusser L., *Sur la reproduction*, Paris, PUF, 1995. - Chartier R., Martin H.J. & Vivet J.P., *Histoire de l'édition*, 3 tomes, Paris, Promodis, 1984, - Fumaroli M., *L'État culturel*, Paris, Fallois, 1991. - Lough J., *L'ecrivain et son public*, Paris, Le Chemin vert, 1978. - Parkhust Ferguson P., *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor, 1997.

راجع: الأكاديميات؛ الإستقلال؛ الرقابة؛ تعليم الأدب: الهوياتي؛ الإيديولوجيا؛ الماكيافيلية؛ رعاية الآداب؛ الأدب القومي؛ الأدب الرسمي؛ الدعاية؛ الملكية الأدبية.

الدين RELIGION

إذا كان الدين يعني اعتقاد الإنسان بكينونة فوق الوجود المادي ومفارقة له، وبالتالي بالإيمان والممارسات المقترنة به، إلا أنه يقيم بين البشر أيضاً روابط اجتماعية، مماثلة، روحاً جماعية، قواعد للسلوك، ورمزية تحاول تمثيل المقدس وإعطاء معنى لحياتهم. فيما يتعلق بالفن والأدب المعروفين بشعائرية أشكالهما المعروفة الأكثر قدماً، يمكنهما ترجمة بعض مظاهر هذه الوظائف، سواء في الإطار المنظم لطقس من الطقوس، وسواء بشكل أكثر عفوية، من خلال التعبير عن الإيمان الفردي أو الجماعي. بل وحتى يمكنهما، في بعض الحالات، الحلول محل الأديان (في وظيفة المماثلة على سبيل المثال) أو التحول إلى أداة للخصام.

تتعايش في «الغرب» الأديان السماوية الثلاثة (اليهودية والمسيحية والإسلام) إضافة إلى المعتقدات والأخلاقيات التي انتشرت في أماكن أخرى (البوذية مثلاً). لقد ورثنا عن العصور القديمة نصوصاً ونظريات، تمزج بشكل وثيق ما بين الدين والأدب. *«الإلياذة»* و*«الأوديسة»* لهوميروس (القرن التاسع ق.م)، أو *«تيبيوغوني/ إلهيات»* لهزيود (القرن الثامن ق.م)، مؤلفات تنقل لنا أساطير وإلهيات تفسر الوجود وتحكي العلاقات العاطفية بين الآلهة والبشر. نظر أفلاطون، والأفلاطونية الجديدة (أفلوطين)، إلى الفن باعتباره إلهاماً إلهياً، وبحكم هذا الأمر، تأملاً يسمح بتجاوز المرئي والمعقول.

فرضت الديانة الكاثوليكية سيطرتها على «الغرب» منذ أقدم عهود العصر الوسيط وصولاً إلى العصر الحديث، وإن تعرضت لانقسامات وفرق (أرثوذكسية، إصلاح، تصوف) ومنذ نهاية القرن الثامن عشر، هناك تراجع واضح فيما يتعلق بهيمنة الكنيسة على الحياة الاجتماعية. تزامن انتشار الأدب المستقل مع علمنة المجتمع، كما مع اتساع الآفاق الدينية وذلك بالعودة إلى مرجعيات أقل تقليدية (الهندوسية، الكونفوشيوسية، والشعور الديني دون الاعتقاد باللّه). وسواء كان الدين مجسداً بمؤسسات كما هي الحال مع «الكنائس» أو متغلغلاً في الثقافة، فإن تأثير هذا الموروث المعقد يبقى أمراً أساسياً، يمكن تلمسه حتى في الموضوعات، التي تبدو في الظاهر بعيدة جداً عنه (الماركسية، والعلمانية مثلاً).

في المجال الأدبي، يختلف تأثير الموضوع الديني بحسب العصور والمراحل. اعتمدت مسيحية الغرب المفهوم الأفلاطوني في الفن. أضاف إليها العصر الوسيط المادة المرمزة التي نهلها من الكتاب المقدس وكتابات «آباء الكنيسة». ينضم الأثر الأدبي إلى التصور اللاهوتي الموحد والمنظم المنسجم مع نظرة الإنسان في العصر الوسيط للعالم. الأدب، وبشكل أساسي، تبريري ومدافع عن الدين. قدوته ومثله الأعلى *«اعترافات»* (393 ـ 401) حيث صاغ القديس أوغسطين نظرية في الأسلوب الديني، والمواعظ، والشعر الصوفي والكنسي، والقداسة، والمسرحيات الدينية المكتوبة لتمجيد الخالق. حتى عندما لا يتوخى التهذيب، فإن أدب العصر الوسيط، لا يفوت فرصة العودة إلى المرجعية التوراتية المرمزة. وبدءاً من القرن الثالث عشر، ومع الرجوع إلى الأرسطية التي دعا إليها القديس توما، وشيء من استرخاء الرقابة الكنسية، تراجعت المنظومة الرمزية لصالح رؤية تتصف بمزيد من الطبيعية، مع عودة إلى البعد الإنساني. وهكذا فإن *«الكوميديا الإلهية»* لدانتي (1321) تقدم رؤية كنسية للشرط الإنساني.

طرحت مسألة التوافقية بين الأدب والكثلكة، مع الانقسامات الدينية التي شهدها القرن السادس عشر، التي وضعت حداً لهيمنة المؤسسة على المواد الثقافية: سخر رابليه من «الكنيسة» في *«بانتاغرييل»* (1532) وفي *«غارغانتيا»* (1534 ـ 35)، أعاد كتاب «الإلياذة» اكتشاف آلهة العصور القديمة، وبخاصة ظهور أدب بروتستانتي مدافع عن الدين. ومع ذلك، فإن «الكنيسة» ـ المستفيد الأول من اختراع المطبعة ـ أنتجت أدباً «أرثوذكسياً» يشكل غالبية الكتب المنشورة.

في القرن السابع عشر، أمكن للكهنوت الكاثوليكي الذي استنفر لمواجهة

الحركة الإصلاحية، وتشدد في فرض الرقابة، أمكنه الاعتماد على الكتابات الدفاعية لفرانسوا دي سال، وفينيلون وبوسييه، وعلى مجموعة من الأدباء اليسوعيين. في المقابل كان الأدباء «المنحرفون» (الجنسيون، باسكال ـ البروتستانت ـ جيرييه) كانوا جميعاً ناشطين ومقتنعين. وإذا كان الحذر هو سيد الموقف إزاء الأدب الدنيوي، وإذا كان بوالو يرفض فكرة إقحام الموضوعات الدينية في المؤلفات الأدبية، رأى اليسوعيون العكس وأفادوا كثيراً من هذه الطريقة.

وفي نفس الوقت الذي نادى فيه عصر التنوير بمبادىء «الدولة» العلمانية، وتصور للدين يعادي الكهنوت، زاد من وتيرة الفصل بين اللاهوت والأدب. حرر التفسير الدقيق للكتاب المقدس ـ الذي كانت «الكنيسة» تقوم بمراقبة ترجماته ـ حرر اللغة من النظام الذي فرضته الكنيسة منذ قرون، وفتحت عملية فحص الضمير الطريق أمام الاعترافات العلمانية (السيرة الذاتية).

لم تؤد دنيوة البنى الاجتماعية الناجمة عن «الثورة» الفرنسية إلى ابتعاد ملحوظ للمجتمع عن المسيحية، وبالتالي للأدب. ومع ذلك، وباستثناء حفنة من المعادين للثورة، انخرطت في عملية دفاع تقليدي عن الكنيسة (فييو، لاكوردير)، فقد حدث فراق بين الشعور الديني والعقائد الكنسية. في كتابه *«عبقرية المسيحية»* (1802) يهاجم شاتوبريان المعادين للمسيحية، ولكنه لا يتمسك ببرهنة عقلانية أرثوذكسية لهذه الديانة، أنه يسعى إلى تبيان مآثرها المهذبة، والجمالية والأدبية. وبشكل عام، بتنا نشهد تبدلاً في المعتقدات، بحثاً عن حقيقة مستقلة عن العقيدة الدينية والعلم الوضعي. لا ينتسب كل من نيرڤال وبودلير إلى العقيدة الكاثوليكية، ولكنهما ينظران إلى شعرهما بطريقة أفلاطونية: تشييء للكينونة الفووجودية، وتمجيد للسر الخفي.

في نهاية القرن التاسع عشر، حاول كهنوتيون، وعلى رأسهم الأب بريمون إعادة الحوار ما بين الكنيسة والأدب. وفي نفس الوقت لاح طيف انبعاث للآداب الكاثوليكية.

ورغم قول نيتشه المأثور: «مات الله»، فإن أدب القرن العشرين بعيد عن أن يكون أدباً إلحادياً. فإن المهتدين بلوا وهيسمان وكلوديل، ومن سار على خطاهم مورياك وبرنانوس، يعتبرون كاثوليك متحمسين، كما هم أدباء كبار. نهل كل من جيد، وبروست، وباتاي، من المنظومات الدينية، مرجعيات تؤيد وتدعم وتفسر أقوالهم وطروحاتهم القيمية والمكوناتية الوجودية. يضاف إلى هذا، أن الأدب الفرانكوفوني يغتني من مؤلفات منبثقة عن موروثات دينية طالما طمسها الاستئثار

الكاثوليكي: البوذية (ر. رولان)، تفكير الزن (هـ. ميشو)، اليهودية (اي. وايزل)، الإسلام (م. ديب. آ. جبار). وأخيراً فإن نجاح مبيع المؤلفات البينة الروحانية (ك. بوبين) تدلل على العلاقة الجديدة مع الديني.

يشتمل الدين على منظومتين من الوقائع اللتين تقيمان علاقات مختلفة مع الأدب. ومن جهة ثانية، يعني جماعة من البشر ترضخ لقوانين وأعراف تمليها «كنيسة» معينة. ومن جهة ثانية، فإن الأدب في حال انتظامه في آلية العمل هذه، يغدو وسيلة للإبلاغ. ملحقاً بالعقيدة، يصبح مدافعاً ومنافحاً وموجهاً. وضمن هذا الإطار، يدل الأدب الديني وفي آن معاً، على سير القديسين وشروحات الكتاب المقدس وموضوعات متخيلة. يهتم الكهنوت نفسه بالتمييز بين الأدب الدنيوي والأدب المقدس. نادراً ما تستخدم هذه الصفة الأخيرة لنعت الخيالي: ذلك أن أدباءه، الذين غالباً ما يكونون من العلمانيين، متهمون بحرصهم على نيل إعجاب الجمهور ومراعاة المتطلبات الفنية أكثر من حرصهم على نشر الإيمان. يشكل الشعر استثناء لهذه العادة. بموسيقيته، وتفعيلاته، ومضمونه الغنائي المجازي، يبدو قريباً من الصلاة. ولكن، حتى في هذه الحال، فإنه لا ينخرط في العقيدة دون صعوبة: خلافاً للتجربة الصوفية، فإن التجربة الأدبية تحتاج للتعبير عن نفسها إلى استخدام لغة دنيوية أرثوذكسيتها غاية في النسبية. بقي أن نذكر أن استخدام الأدبي في الممارسات الدينية كان ثابتاً، وبخاصة عندما كان الدين «والدولة»، كما في «المدن» اليونانية، وفي «النظام القديم» غير منفصلين، وبالتالي كان الفن العام، وبخاصة الرسمي، والفن الديني هما أيضاً غير منفصلين.

كما يمكننا أن نصف بالدينية، التجربة الداخلية، لفرد يشعر، فيما هو يكتب، بالحاجة للتعبير عن عقيدته، دون أن يكون مع ذلك خاضعاً لأية مؤسسة. وفي هذه الحال تكمن الصعوبة في تقدير مدى علاقته بالدين. يسعى الكاتب إلى معرفة العالم ووصفه. ومن هنا فإن خطابه يتماثل مع خطاب الفلاسفة واللاهوتيين الذين يشترك معهم في طلب المطلق. ومع ذلك هناك اختلافات حاسمة بين أهداف الكتابات اللاهوتية والكتابات الأدبية: نادراً ما يسعى الكاتب لفرض حقيقة عالمية أو أن يكون «كنيسة»، إن ما ينادي به تحديداً هو حرية التعبير المطلقة.

في العصر الحديث، بات الحديث عن «ديانة للأدب» أمراً مشروعاً: يتوقف وجود الشيء الأدبي على منظومة من المعتقدات والممارسات، هي نفسها مجسدة في مؤسسات. يضاف إلى هذا، أن الكاتب يمارس إزاء الشيء الأدبي ما يشبه القسوسة،

ويعبر عن مشاعر التقديس والاحترام، يشاركه في ذلك العديد من القراء. ازداد هذا الخلط وبات أكثر أهمية منذ قيام الثورة الفرنسية وظهور العلمانية، بحيث استطاع الكاتب أن يدعي لنفسه القيام بدور نبي (هيغو) وبدا أنه حل محل الكهنة في المدينة (پ. بينيشو، «*تقديس الكاتب*» كورتي 1973).

غير أن التأثير الأكثر استمرارية هو في كون الأدب طالما غرف العديد من موضوعاته من الموروث الديني كما العديد من بناه. حتى القرن السابع عشر، كانت النظرة إلى العالم متماثلة (م. فوكو): خلقه الله، مما قدم صورة وأوجد شبكة من الرموز والمراسلات. وبشكل أوسع، وعبر العصور، كانت الأساطير تعمل كما العلاقات: أوديب، جوب، المسيح نفسه، يشكلون مرجعيات مستقلة نسبياً عن التفكير الديني الذي وهبهم الحياة.

وبالعكس يتناول الأدب موضوعات مرتبطة بالتساؤلات البشرية والتي شرعتها الأديان: الإثم، الخطيئة، الخير، الشر، التضحية والخلاص. بعيداً عن أن يكون حكراً على الأدباء المؤمنين، اعتماد هذه المرجعيات هو نتيجة التشبع العميق للثقافة الغربية.

Court R., «Style esthétique et lieu théologique», *Recherches de science religieuse*, 10-12/1997, p.537-556. -Jossua J.-P., *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, Beauchesne, 1985. - Minois G., *Censure et cutture sous l'ancien régime*, Paris, Fayard, 1995. - Sichére B., *Le Dieu des écrivains*, Paris, Gallimard, 1999. -Coll.: *Le sacré. Aspects et manifestations*, Tübingen-Paris, Gunter Narr Verlag-Jean Michel Pace, Études littéraires françaises, 1982.

سيسيل ڤاندرپيلين

راجع: الانتساب؛ الكثلكة؛ المسيحية؛ اليهودية؛ العلمنة، السرّيات؛ الصوفية؛ النوع العاطفي؛ الطمأنينية؛ الإصلاح؛ الإصلاح الكاثوليكي.

ذ

الذوق GOÛT

المعنى الحرفي للذوق هو القدرة على تمييز الطعم وعلى سبيل المجاز الطعم نفسه. المعنى المجازي للحكم الجمالي، القدرة على تمييز الجمال وتقديره، وقد ظهر في عصر النهضة بوساطة النظرية الطبية للطبائع التي تفسر تنوع المواهب والميول الفنية. مصدر الكلمة إيطالي «*gusto*»، ويرجع تبني نظرية الفن لها لما فيها من ذاتية في الأذواق كما في القول اللاتيني المأثور: ***De coloribus et gustibus non est disputandum***.

في الفكر الأفلاطوني، ثم في الفكر الوسيط، الجميل هو العرض الحساس للحقيقي. ومع تقدم استقلالية المتعة الفنية واستبطان فكرة الجميل، صار هو ما يُعجب، وبالتالي يرجع إلى الفردية البسيكو - فيزيولوجية المتلازمة مع *(maniera)* الشخصية. في الفكر المتعلق بالفن، حلت لفظة «*goût* الذوق» إذ ذاك محل لفظة «*giudizio*» محتفظة بفكرة الحكم مما أقام تعارضاً بين قاعدة عقلانية شاملة وذاتية مخصوصة (ليه تاس). في إسبانيا كان لها قيمة ذاتية مطلقة تعارض القواعد (لوب دي ڤيغا) وارتبطت عند غراثيان بالقيم المتطرفة (de l'agudeza) لرجل البلاط. سائدة في فرنسا، في بريطانيا ثم في إلمانيا، غدت فكرة «الذوق السليم» قيمة أساسية من قيم الشرف والرجل الشريف. القرن السابع عشر الفرنسي الذي أحكم عرى الربط بين هذه الأبعاد الجمالية، الأخلاقية والإجتماعية، جعل من الذوق تمايزاً إجتماعياً ووطنياً مع التأكيد على قيامه على شمولية العقل. ظهر اتجاهان، يرتبط الأول بفكرة المعيار: «هناك في الفن نقطة كمال كالطيبة والكمال في الطبيعة، من يشعر بها ويحبها

يملك ذوقاً مكتملاً، ومن لا يشعر بها ويحب هذا وذاك يملك ذوقاً ناقصاً، وبالتالي هناك ذوق سليم وذوق رديء، ونزاع الأذواق يستند إلى أساس» (لابروبير). يخضع بوالو الذوق إلى تحكمية العقل والحس السليم. الإتجاه الآخر يتبنى جمالية مشاعر تقدم الحدس (بوهور). ومع ذلك يتفق الفريقان على أن القواعد والذوق يعملان سوية: منذ سنة 1630 أرسى شابلن قاعدة وحدة الزمان (رسالة حول قاعدة الأربع وعشرين ساعة) امتثالاً لذوق الناس الصالحين.

في القرن الثامن عشر صارت القضية مركزية في المناظرات الدائمة حول الجمالية الناشئة. استعاد ديبو نظريات بوهور، وباتيه نظريات بوالو. صار التباعد بين الذاتية المباشرة والزعم التقعيدي بنيوياً في ما أسماه كانط تناقض الأذواق. من المتفق عليه وجود ذوق جيد مطلق يقوم على الحدس (وتطبيق فطري ومرهف للقواعد حتى ولو كنا لا نعرفها» بحسب مونتيسكيو الذي يتوقف رغم هذا عند معايير النظام والتناسق والإدهاش) أو ذوق تجريبي (بحسب ويدرو الذي يتشكل عن طريق الممارسة والعادة). يرد فولتير «الذوق السيىء» إلى مرض في الفكر ويشير إلى تأثير «الفنانين الجيدين» داخل الأمة ليستنتج «إن الذوق لم يكن من نصيب سوى بعض شعوب أوروبا». متخلياً عن فكرة البحث عن «قاعدة للذوق» التي يرجعها «هيوم» إلى حكم يستند إلى تجربة العارفين، يتبنى كانط الذاتية المطلقة القائمة على «ملكة قادرة على الحكم أو تقويم شيء أو عرض ما، برضى أو نفور بعيداً عن أية مصلحة. نسمي جميلاً الشيء الذي يبعث على الرضى» (*«نقد الحكم»* 1790)، ولكنه يتصور أنه ابتعد عن النسبية بإقامته شرعية «الزعم بشمولية» هذا الحكم المجرد من أي مفهوم على أنه الذوق الشامل المنبثق من *«إجماع شامل «Sensus Commuenis»*.

هذه المسلّمة الكانطية بوجود حساسية مشتركة جامعة لم تحجب النسبية التي أخذت تتعاظم إثر الثورة الرومانطيقية على القوانين الكلاسيكية. فكتور هيغو *(الذوق)* رأى في الذوق الضمير الناقد للعبقرية، حدساً ضرورياً يخترق القواعد كما يخترق الحق القوانين. وبالتالي فإن تلاقح الأذواق يخضع لقانون مزدوج، داخلي (وظيفته التعبير عن العبقرية الفردية) وخارجي (مهمته تهذيبية تحضيرية). غير أن الذوق هو ضحية هذا الشرخ الداخلي. حنين فاليري إزاء انحطاط فكرة الذوق تركت صدى أن هذا التصور كان منتجاً.

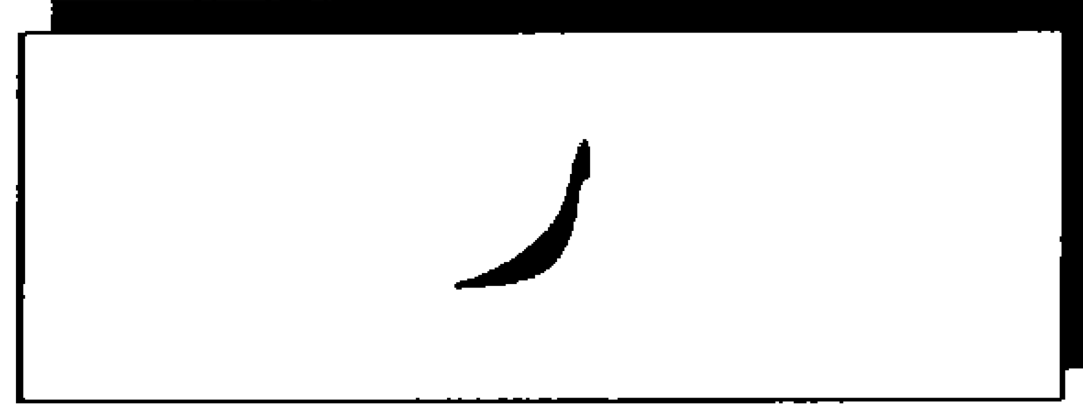
بدا على أنه تسمية لمسلّمتين إحداهما ذاتية محضة والأخرى قاعدة شاملة، ثم تحدد تاريخياً على أنه تمايز إجتماعي، تحول الذوق أخيراً ليعتبر امتثالية أو هو خلط

للقيمة والحدث. إتخذ الفن الطليعي موقفاً معادياً من الذوق، فغاب هذا المفهوم عن المعركة الجمالية ليلتقي مع مجتمع الإستهلاك وتحديد سعر الفن. يرفض علم الإجتماع الظروف التاريخية والإجتماعية لإنتاج الحكم الجمالي المرتبط بالأساس المدرسي والهيئة الثقافية (بورديه). بيد أن المناظرة الكلامية لا تزال دائرة بين أولئك الذين لا يزالون متمسكين، ورغم كل شيء، بموضوعية العلاقة الجمالية والمنادين بذاتيتها التي لا يمكن تجاوزها.

Barrére J.-B., *L'idée de goût de Pascal à Valéry*, Paris, Klincksieck, 1972.- Bourdieu P., *La distinction*, Paris, 1979.- Genette G., *La relation esthétique*, Paris, Le Seuil.- 1997.- Klein R., *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.- Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, J. Chambon, 1999.

فلورانس دو مورا ـ مابيل

راجع: اللياقة؛ الكلاسيكية؛ أدب البلاط؛ علم الجمال، الرجل المهذب؛ الأسلوب.



الرابسودي (راوية محترف للقصائد الملحمية) RAPSODIE

كلمة (مشتقة من الكلمة اليونانية *raptein*: خاط و*ôdè*: أغنية أو نشيد) تعني: «فعل الجمع بين مجموعة أناشيد». يمكننا اعتبار هذه اللفظة بمثابة المثل الأعلى للدلالة على نصوص جرى صنعها من مواد مأخوذة من مؤلفات سابقة. هذا هو حال المختارات والتضمينات.

كان الراوي في اليونان القديمة، شخصاً يعرف قصائد هوميروس أو هيزيود، ينشد مقاطع من هذه النصوص معيداً ترتيبها في شكل جديد، وقد يصل به الأمر إلى حد الارتجال في فصل معين. يضع أفلاطون المنشد الملهم، في مواجهة الراوي المحروم من أية قدرة على الابتكار الشخصي. وهكذا اكتسبت اللفظة دلالة تحط من شأن المتصف بها، وقد لازمتها هذه الدلالة المنتقصة حتى ظهورها في اللغة الفرنسية في نهاية القرن السادس عشر. جاء في *«معجم تريڤو»* في بداية القرن الثامن عشر الرابسودة هي لا شيء سوى «مجموعة مقاطع، أفكار، مأخوذة من عدد من الأدباء». ومع ذلك، فقد اكتسبت هذه الكلمة، في القرن التاسع عشر، قيمة إيجابية، ربما بسبب الراوي الملهم، المنشد أمام الجمهور. اختار بيتريس بوريل *«رابسوديات»* عنواناً لديوانه الشعري الأول، الذي قدمه على أنه «كلام جارح وحثالة... مجموعة متلازمة من صرخات الألم والفرح» (المقدمة)، كما جمع نيرڤال تحت عنوان *«رابسوديات»*، *«قصائده الغنائية القصيرة ودراساته المسرحية»*. غير أن هذا العنوان *«رابسودي»* عرف نجاحه الكبير في المجال الموسيقي، وذلك منذ بداية القرن التاسع

عشر مع الموسيقار التشيكي ڤاكلاف جان توماسهيك، ثم *«الرابسوديات الهنغارية»* لمؤلفها ليسيزت، الشديدة الاستلهام للموسيقى الغجرية، وفي القرن العشرين هناك *«الرابسودة الإسبانية»* لمؤلفها راڤيل، و*«الرابسوديات الرومانية»* لجورج اينيسكو، ثم *«الرابسودة بالأزرق»* لجورج جيرشوين.

«Compilation/ تجميع، انتحال» مشتقة من الكلمة اللاتينية «*Compilatio*»: «نهب، سلب» دخلت اللغة الفرنسية في القرن الثالث عشر، وكذلك فإن الفعل «*Compiler*» لم يكن يتضمن في العصر الوسيط أية دلالة انتقاصية، ذلك لأن الأمر يتعلق بإعادة كتابة نصوص ومعارف حماية لها من الضياع. في القرنين السابع عشر والثامن عشر، صنع الرهبان البنيديكتيون مجموعات طويلة من مثل *«مجموعة مؤرخي فرنسا»*. تطلب إعداد الموسوعات والكتب المتخصصة عملاً تقميشياً. رجعت إلينا هذه الكلمة «Compilition» مؤخراً من الإنكليزية ـ الأميركية مختصرة «*Compil*» للدلالة على سلسلة من المقطوعات الموسيقية المتلاصقة التي تشكل نوعاً من الأنطولوجيا.

مصدر الكلمة (Centon) هي الكلمة اللاتينية «*Cento*» (الكلمة اليونانية *Kentrôn*) والتي تعني قطعة قماش مرقعة، كما عنت أيضاً بالمعنى المجازي، واعتباراً من القرن الثاني، مقطوعة شعرية تعالج موضوعاً جديداً، وذلك عن طريق الاكتفاء باستخدام أبيات، أو أجزاء من أبيات، شاعر مشهور. كان هناك في أول الأمر تضمينات هوميرية، ثم ظهر العديد من التضمينات الفيرجيلية، أقدمها كانت «ميديه» لهوسيديوس جيتا. عرف القرن السابع عشر، اهتماماً بالتضمين، لتمجيد «الكنيسة» خصوصاً، وكذلك للتوحيد، عبر هذه الجميعة الشكلية، ما بين الثقافة الوثنية القديمة، والثقافة المسيحية. ثم ما لبث هذا النوع أن أخذ يتلاشى شيئاً فشيئاً، إلى أن عاود الظهور في بداية (القرن التاسع عشر في تضمينات سياسية الطابع، كتلك التي صنعها بيشو سنة 1814 ضد نابليون، باستخدامه شذرات من نصوص كتبها مادحون سابقون للإمبراطور. يجمع هواة الكتب النفيسة هذا النوع من المجموعات ويفسرونها (ديليبيير).

وإذا كانت أعمال التجميع لم تختف في القرن العشرين، فإن فن الرابسودة أو صنع التضمينات، عمل لا يمكن ممارسته بشكله القديم، الذي يفترض المعرفة التامة للكاتب كما للقارىء بالنص المرجع. ومع ذلك يمكننا أن نجد علاقة ما بين فن التضمين، وبعض الأبحاث التي قامت بها «L'Oulipo». وهكذا فإن الطريقة «S+7»، التي تقوم على استبدال، وفي النصوص المشهورة، اسم موصوفي بالسابع الذي يليه

في معجم، تسمح باستيلاد نص جديد بالاستناد إلى النص القديم. تمت صياغة «*المئة ألف مليار قصيدة*» (1961) لريمون كينو، بتغيير مواقع الأشرطة الورقية الصغيرة التي كتبت عليها السوناتات العشر الأولى. وهكذا، وانطلاقاً من إبداعه الخاص، أتاح هذا الأديب للقارىء، أن يصنع دون أي جهد، عدداً ضخماً من «التضمينات».

الرابسودي، والمنتخبات، والتضمينات، هي إنتاجات أدبية، لا يدعي أدباؤها لأنفسهم القيام بعمل إبداعي خالص الأصالة، ذلك لأنهم يرجعون صراحة، وبطريقة أو بأخرى، إلى مؤلفات سابقة. ومع ذلك، ففيما يهدف العامل على اختيار النصوص أن يعطي شكلاً لمعارف يتوخى نقلها، فإن مؤلف الرابسودة والتضمينة، يقوم بعمل إبداعي انطلاقاً من المؤلفات التي يعيد تأليفها. ورغم احتفاظ التضمين الدقيق بحرفية النص، فإنه يحرف معناه، ويمكن أن يقترب هنا من المحاكاة الساخرة، حتى وإن كان غالباً ما يشكل تقديراً عالياً للكتاب الذي يقدم له مادته الأولى.

Cazes H., *Le livre et la lyre: grandeur et décadence du centon virgilien au Moyen Âge et à la Renaissance*, Thèse Paris X-Nanterre, 1998. -Delepierre O. et Van Deweyer S., *Revue analytique des ouvrages écrits en centons depuis les temps anciens jusqu'au XIX^e^ s.*, Genève, Slatkine [1868], 1968. -Jeandillou J.-F., *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Paris, Minuit, 1994.

ميشال بينواست

راجع: المختارات؛ الأغنية (النشيد)؛ الإستشهاد؛ الفكرة العامة؛ المتفرقات؛ المحاكاة الساخرة؛ إعادة الكتابة، المجموعة، المتنوعات.

الراهنية الدولية SITUATIONNISME

راجع: الحركة الدولية المناهضة للواقع الراهن

الرجل المهذب HONNÊTE HOMME

«الرجل المهذب» (الجمع: الناس المهذبون) عبارة ظهرت كتركيب تعبيري لا يتغير في بداية القرن السادس عشر يرتكز على الصفة «honnět» التي تعني التقيد بقواعد اللياقة والمنبثقة في القرن الحادي عشر من اللاتينية (honestus) التي عنت أولاً مشرف، ثم الجميل بالمعنيين الحقيقي والمجازي. عرف هذا النمط من السلوك تحققه كقيمة إجتماعية وأخلاقية من الطراز الأول في فرنسا في القرن السابع عشر، إنه مفهوم اجتماعي احتفظ بشيء من طرق العيش القديمة مضيفاً إليها المفهوم الأخلاقي الشائع المتعلق بالأمانة والصدق.

تم التنظير لمفهوم الشرف والإستقامة والتهذيب من قبل البلاط والآداب التي انضمت إلى الكنيسة في تعليم العادات والأخلاق التي كتبت منذ عصر النهضة في قوانين الكياسة والتهذيب (ايراسم ج. ديلاكازا). في ثلاثينيات القرن السابع عشر جددت موجة من المنظرين الإقتباس الفرنسي لـ«*جليس الأمير*» لكاستيغليون (1528) حيث نجد الصورة الكاملة للجليس المؤدب لأميره، ولكتاب غوازو «*الحديث المهذب*» (1574)، اللذين ترجما إلى الفرنسية منذ القرن السادس عشر مع الإفادة من المراسم الشيشيرونية لتقريب الرجل المهذب من الرجل الخير. نشر نيقولا فاريه سنة 1630 «*الرجل المهذب أو فن الحصول على الإعجاب في البلاط*» حيث كما عند فرانسوا الأسقفين دي سال أو جان بيار كامي، وخلافاً للنماذج الإيطالية، يتكامل الشرف مع التضحية، كلتا الصنعتين تلازمان طلب الاستخدام والحظوة من قبل المتدرج في البلاط الذي لا يتمتع بنفس استقلالية الرجل النبيل في كاستيغليون الذي لا يطلب أي منفعة: الرجل المهذب، لطيف ومثقف كان عليه الحلول محل طبقة نبلاء فرنسية هرمة عرفت بوحشيتها الجاهلة، والقيام مقام الباحثين ورثة الأنسيين. الإستقامة والتهذيب نعت للاجتماعي في تعارضه مع التحذلق، وانسحبت نماذجها على الروايات، كما على الحياة الإجتماعية (أوتيل دي رامبوييه) وكذلك على الأبحاث في الكياسة والتهذيب. غير أن الصلة التي استمرت مع الأنسية، والتغير الأخلاقي في الدوائر التي عملت الملكية المطلقة على تداخلها، جعلت من الإستقامة في فرنسا مثلاً أعلى بتجاوز الأرستقراطية.

تتعارض علاقات الإستقامة مع الفردية: رؤية أخلاقية متفائلة كما عند ديكارت أو كورناي، تجعل الرجل المهذب قريباً من «الكريم السمح» الذي يستمد قيمته من مملكة الإرادة العاقلة الفاضلة. في الجهة المقابلة وبحسب الرؤية الأوغيسطينية فإن الإستقامة الحقيقية شأنها شأن الدين تتعارض مع الأنا: إذا كان الثاني يضعفها بالخشوع والتذلل، فإن الأولى وبحسب كلمة قالها باسكال «تقمعها وتخفيها» بوساطة الكياسة واللياقة.

بعد ما يقرب من نصف قرن على غياب فاريه، قام ليه شيفالييه ميريه ما بين 1668 ـ 1677 بعملية تضخيم لمفهوم الإستقامة باعتبارها تكملة للذات. ذهب الاتجاه المطعم بالإجتماعي والأبيقوري لهذا المثل الأعلى إلى طلب البهجة أكثر من طلبه للفضيلة، تجاوز فن البلاط وادعى عالمية مستوحاة من مونتيني السقراطي. وإلى فن نيل الإعجاب اقترن فن في طريقة العيش قوامها التجرد وفق تحديد قال به لاروشفوكو صاغه قولاً مأثوراً: الرجل المهذب حقاً هو الذي لا يغضب من شيء».

التفوق الباهر لجليس أمير كاستيغليون إنقلب عملياً في تصور فرنسي، الذي ولأسباب أخلاقية وإجتماعية في آن، اختزل الفرادة الشخصية لصالح اجتماعية مهذبة منسجمة وراقية، استأثرت إزاء ما هو عامي بوضعية الذوق الرفيع. هذا الرفض للإفراط الفردي هو الذي أفسح المجال أمام النقد فيما بعد. وإذا كانت الاستقامة قد توقفت نهائياً في القرن التاسع عشر كما لاحظ ليثريه بالمعنى الأخلاقي للنزاهة (نقيض «عدم الإستقامة») فإن التعاقب المستمر في القرنين السابع عشر والثامن عشر بين التصورين الإجتماعي والأخلاقي للمفهوم بدا بمثابة تحضير للنقلة التي سيقوم بها مونتيسكيو في التمييز بين الشرف والفضيلة وذلك بجعله الشرف مبدأ للمجتمع الملكي والفضيلة مبدأ للحكومة الديمقراطية.

يثير هذا المفهوم الأوروبي مسائل الأسبقية والغلبة والخصوصية القومية. كما أنه من الصعب تحديد تطور واضح للمعنى الإجتماعي (تقبل المجتمع) أو المعنى الأخلاقي (العادات الحميدة) أو العكس. ذلك أنه بخلاف مفهوم الرجل النبيل فإن فئة الرجل المهذب أو المستقيم يحتم توزيعاً متغيراً بين هذين المعنيين في الزمن، ووفق الفئات الإجتماعية، بل وحتى بحسب الجنس (تحدد *«الفتاة الشريفة»* بعفتها). وأخيراً فإن تاريخ مفهوم «الرجل المهذب» يرجع بالمعنى الأوسع إلى «التمايز» الثابت على المدى الطويل في المجتمع الفرنسي والمتغير بمضمونه. حركته المتعاقبة بين مفهوميه الإجتماعي والأخلاقي تحقق الإنتقال الذي عرضه مونتيسكيو بين الشرف مبدأ المجتمع الملكي والذي بمقتضاه «يعمل كل فرد للخير العام ظناً منه بأنه يحقق مصالحة الشخصية» والفضلية مبدأ الحكومة الديمقراطية. فكرة التميز بانتقالها من الشرف إلى الإستقامة غيرت مكانها دون أن تتلاشى.

Bury E., ***Littérature et politesse..,*** **Paris, PUF, 1996.- Daudemay A.,** ***La distinction à l'âge classique,*** **Paris, Champion, 1992.- Dens J.P.,** ***L'honnéte homme et la critique du goût,*** **Lexington, French Forum, 1981.- Élias N.,** ***La Civilisation des mœurs,*** **Paris, Calmann-Lévy [1939], 1973.- Magendie M.,** ***La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France,*** **Paris, Alcan, 1925.**

فلورانس دومورار ـ مابيل

راجع: اللياقة؛ الكلاسيكية؛ أدب البلاط؛ التميز؛ الظرف؛ الذوق.

الرحلة — VOYAGE

يشتمل أدب الرحلة على مجمل الكتابات ذات العلاقة مع القيام برحلة: عبارة لا تبدو منطقية إلا من حيث الظاهر، ذلك لأن تنوع تجربة الرحلة، وأهدافها،

والمعنى الذي يعطى لها، سمح بظهور نتاج غزير. وهكذا فإن نصوصاً مختلفة الأشكال والطبيعة تلتقي في موضوعاتية، ولا يجمع بينها، فيما وراء ذلك، سوى نفس إشكالية «الأنا» والعالم.

مع *«الأوذيسه»* لهوميروس، وكتابات هيرودوت، وحتى «سفر الخروج» في التوراة، هناك العديد من النصوص المؤسسة في الأدب الغربي ذات علاقة بالرحلة. تفهم هذه الكلمة بمعناها الحسي الملموس، كما من وجهة نظر رمزية. في فرنسا، تراكمت حكايا الحج الوسيطة مع التجربة المعاشة «لطريق»، المسيرة الروحية لحياة الإنسان على الأرض. ولكن حتى نهاية العصر الوسيط، لم تكن هذه النصوص ترجع إلا إلى نوع أدبي محدد، وضعت تحت علامة البحث، وهي ذات مفاهيم دينية قوية، ومقتبسة شكل المرموزة. باتت الحقيقة الملموسة أكثر حضوراً في رحلة ماركو باولو إلى الصين (*«تصميم العالم»*، 1298). في عصر النهضة، ومع اكتشاف «العالم الجديد»، باتت الرحلة فرصة لمساءلة المعلوم انطلاقاً من المجهول. غالباً ما كانت النصوص من كتابات مبشرين، نشط اليسوعيون بشكل خاص في هذا الميدان طوال قرنين من الزمن، وقدموا «أخباراً» تكشف عن أجزاء غير معروفة في العالم، وتباهوا بنشر النموذج الغربي والمسيحي. غدت الرحلة، منذ ذلك الوقت وسيلة للتربية وأداة للشرح في آن معاً. كما هي ماثلة عند مونتيني (*«الخنازير» «أكلة لحوم البشر»*)، صارت مناسبة لمسيرة فكرية ذاتية، يمكن أن تنفد إلى مماثلة الحضارة التي ننتمي إليها. لم يعد ينظر إلى هذه الأخيرة باعتبارها حالة بين حالات أخرى، وأخذت معايبها تتكشف نتيجة الاحتكاك مع عادات ومفاهيم مغايرة. التقى هذا النوع من الحكاية مع اليوتوبيا القائمة على رحلة خيالية. في القرن السابع عشر، مع سيرانو دي بيرجيراك (*«العالم الآخر»*، 1657)، سمحت، بطريقة غير مباشرة، وبأسلوب هزلي سمحت بانتقاد الممارسات الغربية، والتأكيد على صدقية النظريات العلمية المرفوضة مثل النظام الكوبيرنيكي. تبدلت النظرة: جاب العديد من رواة «الأخبار» أراض خيالية حيث أسقطوا رغباتهم، مخاوفهم، وآمالهم (فوانيي، ڤيرا). وصلت الرحلة الخيالية إلى أن تحتل داخل الرواية حيزاً مستقلاً: متجاوزة كليشيهات الإبحار والهجرة إلى البلاد البعيدة، رسمت جغرافيا جديدة مسالك تمثل يوتوبيا أخلاقية وعاطفية (مثل *«خريطة الحب»* في *«كليلي»* (1654 ـ 1661) لمدموزيل دي سكيديري) بل وحتى صورة الحقل الأدبي الناشىء (فيريتيير *«القصة المرموزة»*، 1658). في هذه الأثناء شقت الرحلة طريقاً للاكتشاف، مطلة على معارف جديدة، أو على أرضية تسمح

بالتحقق من معارف كانت لا تزال نظرية. تمت هذه العملية، في القرن الثامن عشر على حساب ما هو عجيب، حرص الأدباء الرحالون على فهم الظواهر التي يذكرونها، بعد تخليصها، سواء عن طريق المنطق، أو بواسطة السخرية، من التفسيرات القديمة القائمة على معتقدات غير قابلة للتحقق. يظهر حوار لاهونتان «مع متوحش من أميركا» ـ حوار وهمي دون شك ـ فائدة المقارنة مع «الآخر». شكلت رواية مونتيسكيو *«الرسائل الفارسية»*، (1721) ذروة العملية النقدية: يشعر الشرقيون فيها بالمفاجأة، بل وحتى بالصدمة، إزاء العادات الفرنسية. أكثر من أي شيء آخر جذب العالم «المتوحش» الأوروبيين: وهكذا عند ديدرو والأب رينال، أدى الاحتكاك مع نماذج أخرى من الفكر أو السلوك، أدى إلى إعادة النظر بالأحكام والمعتقدات. في القرن التاسع عشر يسيطر رهانان: الرحلة إلى «الشرق»، بحثاً عن الغرابة، وتأدية الحج (شاتوبريان، نيرڤال) والاستعمار. وقد أدى هذا إلى إنتاج أدب غني بالاغترابية والبطولة السهلة. ولكن طريقة النظر إلى المستعمرات أدت أيضاً إلى شكل من أشكال عدم الفهم، بل وحتى إلى العجز. العكس هو الذي حصل مع المستعمرات (كيبيك، الكاريبي، المغرب) أدت الرحلة إلى مركز الاستقطاب إلى الوعي بهوية غدت مميزة وشكلت أحياناً دافعاً لإنتاج أدب وطني. عملت هذه الممارسات على توسيع رقعة أشكال أدب الرحلة. فمن جهة، هناك الملاحظات، الكراريس، الرسائل، أو اليوميات، وهدفها المعلن، هو اختصار المدة إلى الحد الأقصى بين الحدث والنص، وهناك من جهة ثانية، الحكايا المسبوكة التي تحاول الجمع بين الإثارة والهدف التربوي بإيرادها رؤى أدبية وفنية وتاريخية وسياسية، بل وحتى مرموزة أو شعرية (*«رحلة أيريان»* 1892، جِيد). لأدب الرحلة أيضاً وظيفة ترفيهية ـ وهذا يقترب من أدب الاكتشاف والمغامرات ـ كما تعليمية ـ جمعت *«رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»* (1872) لجيل فيرن بين الاثنين، وغالباً ما تشير حتى في العنوان عن الأمور التي تقدمها (رحلة «تاريخية» «تجارية»...). استجاب، ظهور العديد من المجلات، والمجموعات الواسعة الانتشار، والدلائل، استجاب للفضول الذي أثاره عالم لا يزال في طور الاكتشاف. عرف أدب الرحلة في القرن العشرين تراجعاً متدرجاً، أو على الأقل، بات موضع تساؤل. انتشار وسائل النقل، السياحة ووسائل الاتصال عن بعد، أمور حدّت من الإحساس بالمجهول، كما أن المرئي والمسموع زاحم الأدب بقوة في هذا المجال. وإذا كان النشر يقدم العديد من المجموعات المتخصصة: دلائل ومنشورات موضوعاتية، تاريخية، أنتروبولوجية، فإنه

يقدم أيضاً حكايا رحلات «كلاسيكية» تقرأ بهدف التحضير لمشروع سياحي، أو بهدف التمتع بزيارة «المكان بالذات». وهكذا فإن الأدباء الرحالة غالباً ما صاروا يحرصون على معارضة أولئك الذين سبقوهم، وزادوا من الميزة الذاتية لتجربتهم الشخصية. أن يصلوا إلى إنكار للرحلة ليس بالأمر النادر. الأمكنة التي تصفها الرحلة تبدو مقلوبة: لم يعد الكتاب يذكرون بالتفصيل، كما كانوا يفعلون في القرن التاسع عشر، زيارتهم لأماكن ذات دلالات رمزية قوية في الثقافة الغربية، ولكنهم يرتادون طوعاً أماكن غير معروفة «وبدون تاريخ». وهكذا ظهر شكل جديد للدور الرافض لأدب الرحلة: مع الـ «*beat generation*» وبخاصة في الولايات المتحدة، باتت حكاية الرحلة، تعتبر إلى حد ما صورة عن «نوع ـ مضاد» (كيرواك).

يطرح أدب الرحلة سؤالاً ثلاثياً. إنه يفرض سؤالاً أنتروبولوجياً وفلسفياً، بحكم كونه خبراً عن احتكاك بالآخر والغيرية. كما يثير سؤالاً يتعلق بالحدود المرسومة للأدب: اليوميات، وقائع الرحلة، رسائل أو أخبار استرجاعية للرحالة، أمور يمكن أن تكون وثائق صحيحة، بقدر ما يمكنها أن تكون نصوصاً ذات جمالية. خيار إدراجها، أو عدم إدراجها في خانة الأدب متوقف على إرادة كاتبها، ولكنه غالباً لا يرتبط إلا بالتقليد: وهكذا فإن («*رحلة في أرض البرازيل*» (1578) لليري ماثلة في مناهج الدراسات الأدبية، رغم أن الدافع لكتابتها لم يكن جمالياً (راجع ف. ليسترينجان، «*جان دي ليري أو اختراع حكاية الرحلة*»، شامبيون 1999). وهكذا فإن الخيال ليس معياراً حاسماً في هذا الموضوع. وكذلك، وهذا هو السؤال الثالث، يشكل أدب الرحلة مجموعة من الترابطات غير المؤكدة، رغم كونها تبدو أنها كذلك في الممارسات. والواقع أن وحدتها تكمن في تعبيرها عن «أنا» الرحالة. إنها تتضح من خلال حكاية إنتاجها بالذات. لطالما اعتبرت الرحلة شهادة ذات قيمة أخلاقية، غدت في عصر النهضة، وضمن تصور أنسي، وسيلة امتاع لفرد مثقف وفضولي، يتوصل عن طريق مقارنة عادات الآخرين بعاداته إلى اكتساب مزيد من الحكمة. أمن هذا التغيير في النظرة لأدب الرحلة منزلته الرفيعة. ومع ذلك بقي وضعه ملتبساً: يرجع إلى المفهوم الأنسي الواسع «للتاريخ» ويقع على مفترق خطابات شتى، مازجاً بين الوصف والسرد. في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وما أن أخذت تستقل المعرفة العلمية، حتى صار انتماء النوع لدائرة الفنون ـ الجميلة أكثر وضوحاً: خاضعة لقواعد جمالية الطابع لكي تجذب القارىء، لم يعد فصل كتابة الرحلة ممكناً، لا عن «تسجيل» الواقع بأمانة وحسب، وإنما عن أهلية دقيقة لفهم العالم أيضاً، وبالتالي

يمكن أن تكون فيضاً للذاتية. وفي نفس الوقت احتلت منزلة خاصة بين الكتابات ذات الطبيعة السيرية الذاتية ـ بما في ذلك في قسمها الاستبطاني. فضلاً عن ذلك، بقيت الحكاية، لدى نيرڤال بخاصة، ملموسة، إلى حد يمكنها مزاحمة الأدلة السياحية الشبيهة بما لدى بيديكير. في القرن العشرين، وسع أدب الرحلة من آفاقه، سواء بممارسة التحري الشخصي «للداخل البعيد» (ميشو في آسيا) أو سواء باكتشاف الأخلاق والعادات بالطريقة الأتنوغرافية. عاد القرن العشرين، المنتهي بذلك الفيض من المعرفة، عاد، وإلى حد ما، للالتقاء مع مفهوم العصر الوسيط: حتى وإن تخلت عن اللجوء إلى المرموزة، فإن حكاية الرحلة تعبر عن بحث وجودي.

Mesnard J., *Les récits de voyage*, Paris, Nizet, 1986. -Moureau F., ***Mélamorphoses du récit de voyage***, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1986. -Pasquali A., *Le tour des horizons. Critique et récits de voyages*. Paris, Klincksieck, 1994. -Rajotte P. (dir.), *Le récit de voyage, Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997. -Wolfzettel F., *Le récit de voyage en France, du Moyen «ge au XVIII*[e] *s.*, Paris, PUF, 1996. -Coll.: «L'écrivain voyageur: le pèlerinage littéraire», R. Mortier (éd.), *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles 1999, 1/2.

دانيال ماجيتي

راجع: الإناسة؛ السيرة الذاتية؛ الأدب الاستعماري؛ المواطنية العالمية؛ علم السلالة؛ الاستشراق؛ ما بعد الاستعمارية؛ اليوتوبيا.

الرسائلي — ÉPISTOLAIRE

بالمعنى الواسع تستخدم هذه اللفظة للدلالة على مجمل الممارسات المرتبطة بتبادل الرسائل (رسالة، رسالة شعرية: epîtres فيما مضى). بالمعنى الدقيق تنطبق على أدب يقوم على الرسالة. وسواء كانت الرسائل قد أرسلت فعلاً أم لا، وسواء كان المرسل أو المرسل إليه حقيقيين أم وهميين، فإن الأدب الترسلي يمتاز بفضاء من التبادل والحوار ويفترض تلفظاً مزدوجاً: أولهما منشىء الرسالة والمرسل إليه وثانيهما تلقي الجمهور لمجمل ما تبادلاه.

لا يمكن فصل تاريخ الأدب الترسلي عن الممارسة الفعلية لكتابة الرسالة. شكلت المراسلات الكبيرة المعروفة منذ العصور القديمة سواء كانت «*هيرويد*» أوڤيد، أو «*رسائل إلى ليسيليوس*» لسينيك، شكلت نماذج بارزة. في العصر الوسيط، كانت الرسالة شكلاً مهماً من أشكال الكتابة نظراً إلى الصعوبات التي تحول دون التواصل. وهكذا تم ترميزها وباتت تأملية ممثلة بنماذج على شيء من «الديبلوماسية». «*رسائل أبيلار وهيلوييز*» (القرن الثاني عشر) متبادلة بين أستاذ وتلميذته ارتبطا بغرام محظور

وهي أشبه ما تكون بسيرة ذاتية أكثر مباشرة. في القرن السادس عشر نشرت المطبعة أوائل مجموعات الرسائل الخاصة والحقيقية، أو على الأقل التي قدمت على أنها كذلك، كما نشرت أوائل كتب التدريس المتعلقة بالمراسلة. غدت الرسالة نوعاً مستقلاً تماماً متنوع الاستخدامات، لإقامة الروابط تحديداً في «جمهورية الآداب» ولكن أيضاً للحرب الكلامية كما في *«رسائل الظلاميين»* لـ ڤون هيتين حيث يهاجم المحافظة الدينية.

في القرن السابع عشر تضاعفت المجموعات والسكريتريات. *«رسائل»* غيز دي بلزاك (1624) كرست النوع باعتباره شكلاً جديداً من أشكال البيان وأثارت معركة أولى حول المقارنة بين القدماء والمحدثين. شكل احترابي فعال، استخدمت الرسالة بفاعلية من قبل باسكال في *«الأسقفيات»* (1656 ـ 58). شهر بوالو الشكل الموزون للرسالة *«الرسالة الشعرية»*، (1668). في المقابل عرف الاستخدام الاجتماعي للرسالة حيوية فائقة كما يظهر من رسائل الغرام التي تمزج بين الشعر والنثر، نوع اشتهر به ڤواتير وفونتينيل أيضاً. ظهرت في النصف الثاني من القرن أوائل الروايات الرسائلية الفرنسية بدءاً من «رواية الرسائل» لأوبينياك (1667) و*«رسائل بابيه»* لبورسو (1669) وصولاً إلى *«الرسائل البرتغالية»* لغيليراغ (1669). النجاح الذي عرفه هذا الكتاب الأخير كان له تأثير حاسم على انتشار النوع. بات مذ ذاك مرتبطاً باضطراب العواطف الذي يعبر عنه لحظة حدوثه، وهكذا غدت الرسالة أداة عرض روائية للحميمية ولما يمكن تبادله. وباستبعادها وجهة النظر البانورامية للقاص الملم بكل شيء لتقدم استخدام ضمير المتكلم، فرضت الرسالة الرؤية الخاصة لكل شخص. لمدة تزيد قليلاً عن قرن من الزمن عرفت الرواية الرسائلية رواجاً في أوروبا، من أشهر هذه الروايات *«باميلا أو الفضيلة المثابة»* لريكاردسون (1740) *«جولي أو هيلوييز الجديدة»* لروسو (1761)، *«آلام فرتر»* لغوته (1774)، *«العلاقات الخطرة»* للاكلو (1782). في فرنسا نشط الإبداع: رستيف دي لابريتون، مدام دي غرافينيي، إلخ.

أدى الشغف بالأدب الرسائلي اعتباراً من سنة 1716 إلى نشر *«الرسائل»* الخاصة لمدام دي سيڤينييه أول الأمر. بيد أن الأدب الرسائلي الهادف إلى النقد أو الهجوم ازدهر هو الآخر مع «الرسائل الفلسفية» (1734) لفولتير و*«رسالة العميان»* (1749) لديدرو، إلخ. استخدمت الرواية الرسائلية للسخرية أيضاً كما في *«الرسائل الفارسية»* لمونتيسكيو (1721).

هذه الطرق المتعددة للفن الترسلي جعلته شكلاً أساسياً من أشكال الخلق الأدبي. في القرن التاسع عشر استمرت الرواية الرسائلية منتجة مع *«دلفين»* لمدام دي ستايل (1802) و*«الأب أوبين»* لميريميه (1846) أو أيضاً *«مذكرات شابين متزوجين»* لبلزاك (1841 ـ 1842). رغم هذا فقد عرف هذا النوع تراجعاً نسبياً شأنه في ذلك شأن نشر الرسائل بشكل مستقل. ولكن ازدهرت المراسلة بين مشاهير الأدباء (مثل ج. صاند وفلوبير)، وفي نهاية القرن أحيا ظهور المثقف الملتزم استخدام الرسالة المفتوحة مع *«إني اتهم»* لزولا في قضية درايفوس التي نشرت في جريدة (*«الأورور: الفجر»*) (سنة 1898). لم تلجأ الرواية في القرن العشرين إلى الشكل الرسائلي إلا استثنائياً. ومع ذلك فقد جدد جيد في مصادرها عندما ضمنها اعترافات صعبة ومثيرة. فقد لاحظ ل. ڤيرسيني بما يتعلق بكتاب *«مزيفو النقود»* (1925) أن «تعدد الأصوات والمصداقية التي طالما اعتمدت في القرن الثامن عشر أعيد تعميدها صدقاً من قبل جيد» وهي تتعارض مع العملة المزيفة «للمشاعر المسلّم بها». هذا وقد استمرت الرسالة المفتوحة نوعاً معتمداً (ج. بولهان مثلاً) وتضاعف نشر الرسائل الحقيقية.

يطرح الفن الرسائلي بطريقة نموذجية مسألة حدود الأدبي: رسائل حقيقية نشرت بعد فترة غدت أدباً دون أن تهدف إلى ذلك (مدام دي سيڤينييه، فلوبير، إلخ). في المقابل، هناك تخيلات اتخذت شكل مراسلات خاصة سمحت الصدفة بالعثور عليها في مخبأ (*«العلاقات الخطرة»* (1782). بالطبع يمكننا التمييز (ر. ديشين) بين «منشىء الرسائل» الذي لا يكتب من أجل جمهور وبين «الأديب الرسائلي» الأكثر اهتماماً بجمهور متوقع من اهتمامه بالشخص الذي سيتلقى الرسالة. كما أنه لا بد من طرح قضية وحدة هذا الشكل. إذا كان مجال الأدب الرسائلي الأكثر شهرة هو الرواية بفضل النجاح الكبير الذي عرفته *«هيلوييز الجديدة»* أو *«العلاقات الخطرة»* (اليوم أيضاً وعلى الدوام)، علينا أن نذكر أيضاً استخدام هذا الشكل في رسائل النقد والهجاء وفي السير الذاتية.

من وجهة النظر هذه، تقدم الرواية الرسائلية سمات تظهر بوضوح الميزات الأساسية للنوع الرسائلي. غالباً ما تقدم نفسها كمستند لا يعود إلى روائي وإنما إلى شخصيات عاشت وكتبت بالفعل. «لا أعرف أبداً لمن كتبت، ولا من ترجمها». هذا ما ورد في الخطاب الموجه «إلى القارىء» في *«الرسائل البرتغالية»*: هكذا يجري لعب الخداع البصري الذي ينخرط فيه ناشرون مخادعون، ومترجمون مزعومون وجماعون وأخيراً القراء. إنه بشكل من الأشكال «تخيل ما ليس خيالياً، وجدنا حزمة رسائل،

ونشرنا ما وجدناه» (روسيه، *«شكل ودلالة»* (1963). وهكذا لم يزعم لاكلو أنه ليس سوى محرر كلف بمهمة «ترتيب» مراسلة فعلية لمونتيسكيو، و«المترجم» لرسائل أصدقائه الفرس. . وهكذا فإن الأدب الرسائلي يلعب دائماً على مخادعة نصية. يطمح إلى توليد انطباع بأنه أكثر «صدقاً» و«واقعية» من أي شكل من أشكال الكتابة، كما أن القارىء يشعر أنه إزاء بوح جريء يدخله بعنف في حميمية حوار خاص. وهكذا فإن الأدب الرسائلي يسمح بارتياد ومساءلة إمكانات الحوار. ج.ج ألتمان يعتبر أن الرسائلية *(epistolarity)* تكمن في استخدام الميزات الشكلية للرسالة لخلق الدلالة. بنية التلفظية المزدوجة تسهم بإيهام القارىء أن ما يتلقاه هو حقيقة. كما أن مرونة الشكل تسمح بالتنويع على تأثيرات هذا التأثير. وهكذا فإن الرواية الرسائلية تستعير شكلاً سردياً وحيد الصوت (منفرد) أو بصوتين أو أكثر (متعدد الأصوات)، إنه يكاد يلغي تماماً القاص الملم بكل شيء، المفسر، أو على الأقل الموجه للقول ليدع القارىء كما لو أنه وجهاً لوجه مع الصوت الخاص للشخصيات. عندما يتوجه شخص واحد بالكتابة غالباً إلى شخص وحيد آخر، علينا أن نميز بين حالتين بحسب ما إذا كانت هناك إجابات أم لا. في الحالة الأولى الإجابات ليست ماثلة ولكنها موجودة: نحن إزاء تبادل يظهر فيه شريك واحد «حوار ثنائي لا نسمع فيه سوى صوت واحد» (روسيه)؛ في الحالة الثانية نحن إزاء مونولوج خالص، مناجاة للنفس تبقى دون جواب. الشكل الثنائي الصوت أكثر ندرة، والشكل المتعدد الأصوات يفترض بنية معقدة حيث تقود وفرة الشخصيات المتراسلة إلى تنوع في الرؤى والأساليب. وهكذا فإن الرواية الرسائلية تقدم خداعاً مرجعياً قوياً، وهذا ما يميز كل الأدب الرسائلي. يضاف إلى هذا أن الأدب الرسائلي يفترض غياباً يشكل مصدر الممارسة الرسائلية، ذلك أن الرسالة لا توجد إلا بمقدار المسافة الزمانية والمكانية التي تفصل بين المتخاطبين. ووفقاً للسياق فإن المتراسلين يركزون على ما يجمعهم أو على ما يفرقهم. وهكذا فإنه يمكن للرسالة أن تكون بمثابة «جسر» دليل على الحميمية، أو بمثابة حاجز «دليل على القطيعة أو اللامبالاة». وبالتالي فإن الأدب الرسائلي يتأرجح بين «طرفي أقطاب متنوعة»: الثقة واللاثقة، الكاتب والقارىء، الأنا والأنت، الهنا والهناك، إلخ. (ألتمان). ولكنه وفي جميع الأحوال يومىء بأحوال المحادثة، ويجسد حالات الاتصال المرجأة: وهذه الأخيرة معطى أساسي من معطيات الأدب. كما يمكن النظر إلى الرسائلي باعتباره إخراجاً ـ أن نضع في النص أسس الأدبي بالضبط.

Altman J.G., *Epistolarity. Approaches to a Form*, Colombus, Ôhio State University Press, 1982. -Haroche-Bouzinac G., *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995. -Versini L., *Le roman*

épistolaire, Paris, PUF, 1979. -Coll.: *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, B. Bray & Ch. Strosetzki (éd.), Paris, Klincksieck, 1995. -*L'épistolaire, un genre féminin?*, C. Planté (éd.), Paris, Champion, 1998.

مارك أندريه برنييه، لوسي دوجاردان

راجع: المراسلة؛ الحوار؛ التلفظ والملفوظة؛ الأدب الشخصي، الحرب الكلامية؛ الرواية.

الرسم PEINTURE

هناك روابط ما بين الرسم والأدب لطالما بيّنها الفلاسفة، والأدباء، والرسامون أنفسهم، كما كانت دائماً مواضيع للنقاش: مقترن أحدهما بالآخر في الموروث القديم، اتجه هذان الفنان منذ القرن السابع عشر إلى شيء من الاستقلالية، مما قلب علاقاتهما، وأنتج ممارسات جديدة، فنية وأدبية على حد سواء.

منذ العصور القديمة، كشف الفلاسفة عن أواصر القربى بين هذين الفنين. وفيما أدان أفلاطون جميع فنون المحاكاة، وضعها أرسطو في مصاف العلوم «الشعرية»، ولكنه قدم الشعر، باعتباره فناً متحرراً، على الرسم، باعتباره فناً ميكانيكياً: خط، هذا الحكم التقعيدي، قروناً من المنافسة بين هذين الفنين.

أقيم التناقض بينهما، أول الأمر، وفق توجههما إلى السمع أو النظر. أول من أجرى هذه المقارنة هو سيمونيد (القرن السادس ق.م) مقارنة نقلها إلينا هوراس (القرن الأول): «لا يؤخذ العقل بنفس القوة، بالذي يقدمه الأديب للأذن، بمثل الذي يضعه أمام العين» وهذا ما عبر عنه القول المأثور المشهور *Ut pictura poesis*، القصيدة هي كاللوحة (*«رسالة إلى البيزونيين»*). الخطاب الفعال ينبغي أن يشكل لوحة: وهذا ما تبنته المدارس البيانية من خلال ممارسة الـ *ekphrasis*.

إذن حافظت فنون اللغة وفنون الصورة على منافسة دينامية في النتاج، في النصوص والتصورات، حتى نهاية المرحلة الوسيطة، حيث تبدلت رهانات المقارنة. والواقع أن منظري النهضة الإيطالية، استعادوا لصالحهم عبارة هوراس، بعد أن عكسوا معناها. ومذ ذاك لم تعد الصورة هي المرجع، وإنما المرجع اللغة: اللوحة هي كالقصيدة. يسمح هذا المعنى المضاد بإضفاء وقار «متحرر» لعمل كان يعتبر إلى ذلك الحين تقنياً، وذلك بمقارنته مع فنون اللغة، التي كانت تفيد من اعتراف جمالي واجتماعي. هذه الشرعنة الاجتماعية للرسم، تضاعفت مع شرعنة نظرية: طبقت القواعد المنظمة للخطابة والشعرية، على الرسم طوال عدة قرون، ملأت هذه المشابهة الفراغ الذي عرفه الموروث القديم في موضوع النظرية الجمالية. خضعت

اللوحات هي الأخرى إلى الـ «*inventio*» والـ «*dispositio*» من أجل، شأنها شأن القصائد الدرامية، أن تروي حكاية.

فرضت اللغة قوانينها على الرسم، مما شجع على ظهور مؤسسات مقوننة مثل أكاديميات الرسم، حيث الأدبية. وضع فيليبين، أحد أبرز فناني هذا التصنيف، وضع رسم التاريخ (الديني والبطولي) على قمة فنون الصورة (مقدمة *«المحاضرات»* 1667). مشرّعاً، دخل الرسم إلى المجتمع، وكذلك إلى الأدب، ذلك لأن أنواعاً عديدة من المؤلفات مكرسة للرسم أخذت بالظهور: بعد كتب الصور (مجموعات الشعارات أو كتب شرح الرموز مثل كتّاب ريپا (1593)، أبحاث الرسم التي تحدد أصوله (ألبيرتي، ڤينسي. . .) هناك المناظرات الأدبية التي تتناول الرسم: نصوص خيالية تقارن بين الفنون (لافونتين *«حلم ڤو»* 1661 نشر 1671) أو نصوص مناظراتية تحيل إلى معارك فنية عامة (موليير، *«مجد وادي النعمة»* 1669)، والتي تشهد على حركة أدبية واجتماعية كثيفة حول فنين كانا وثيقي الصلة على الدوام.

تظهر هذه النصوص الأهمية التي يحتلها الرسم في الأدب: لم تعد وقفاً على الرسامين، غدا الرسم موضوعاً أدبياً ينحو نحو الاستقلال. ربما كان سر هذا ظهور النقد الفني. كنوع في القرن التالي، في نفس الوقت، الذي أخذ فيه الرسامون والمنظرون يتخلون عن مبدأ *ut pictura poesis*.

والواقع أنه في القرن الثامن عشر، أعيد طرح، ولأول مرة، قضية الحلف المقدس بين هذين الفنين. وإذا كان دي بوس (*«تأملات في الشعر والرسم»* 1719) وباتيه تمسكا بالتوازي، فإن ليسنغ في *«لاكون»* (1766) انتفض في وجه التفسير الجامد والخاطىء للتصورات القديمة، من قبل النقاد، تفسير «ضلل الفنانين أنفسهم. وولد في الشعر النوع الوصفي، وفي الرسم هوس الترميز» (*تمهيد*). ودون أن ينفي أوجه الشبه بين الرسم والشعر، أكسبها أصولاً وميادين عمل مستقلة: إن قيمة الرسم ليست في الحكاية التي يرويها، وإنما بقدرته الخاصة على التعبير. وهذا ما يعكس، على كل حال، التطور الفني الحاصل، ذلك لأن نبل الموضوع، الموروث عن المفاهيم القديمة، بدأ يخلي الساحة لمشاهد النوع والتسليات اللطيفة (واتو، شاردين، فراغونار).

خطوة أولى باتجاه الفصل ما بين الفنين، استدعت استقلالية الرسم هذه، استقلالية النقد الفني: هكذا ظهرت التقارير الأدبية عن اللوحات المعروضة في الصالونات الرسمية والتي تعرض كل سنة. هذه الممارسة الاجتماعية والفنية والأدبية،

التي بدأها ديدرو سنة 1759، أقامت لنوع النقد الفني حيثية معينة في الحقل الأدبي.

نقطة الانطلاق الاجتماعية (الصالونات الأكاديمية) لهذا النوع الأدبي الجديد، كان يمكن أن تجعل منه مجالاً للتعبير عن الخطاب الفني المسيطر، والواقع، أن ما حدث هو العكس: واكب هذا النوع، شرّع، بل وحتى شجع على الثورات الجمالية الحاصلة. كما لو أنه تحرر من قيده الشرعي، وجد الرسام شاهداً أدبياً ودعماً له في آن: وأخيراً، متمايزان بمبادئهما الجمالية والإيديولوجية، قام بين الفنين تعاون مثمر. وهكذا، فسرعان ما تجاوزت الكتابات الجمالية النطاق الظرفي لـ *«الصالونات»* مستثمرة أشكالاً أدبية أخرى (كتابات تتناول الفن، أبحاث، مقالات، مراسلات...) وصولاً إلى الروايات والأشعار، حيث بإمكاننا العودة إليها، رغم حداثتها، دونما أي التباس (كتابات بودلير الجمالية مثلاً مدينة لـ «صالوناته» كما «لقصائده». تضاف إلى هذه الكتابات، كتابات الرسامين أنفسهم، الذين، امتلكوا، ولأول مرة، فضاء مخصوصاً للتعبير، فتحه الأدباء، مما يؤكد على سيرورة وخصوبة تقاطع الفنين (ديلاكروا، فرومنتين، روپس، انسور، سومڤيل...).

وهكذا يرتسم قطبان متمايزان: الكتابات الجمالية المنبثقة عن ممارسة نقدية ممأسسة (الصالونات) والتي تغدو مساحة تعبيرية للطليعيين، يستثمرها الأدباء كما الفنانون. في الطرف المقابل، هناك نقد فني رسمي، يقوم به ممثلو المؤسسات، وهو مرتبط، بمدى امتداد هذه المؤسسات، وعلى رأسها الصحافة. وبهذا الاتجاه تستمر وتغتني المبادلات ما بين الأدب والرسم حتى يومنا هذا. فيما يتعلق بالنصوص، يبقى التمييز بين نقد ممأسس وكتابات الفنانين له قيمته، ولكن يجب أن نضيف إليه اتجاهاً ثالثاً، ظهر في نفس الوقت تقريباً، ولكنه انتشر بشكل واسع جداً طوال القرن العشرين: الدراسة النقدية للأنواع البلاستيكية. واكب النوعان الأولان الخلق الفني: منظرو الفن، هم الآخرون، جعلوها موضوعاً لدراسة تاريخية وسوسيولوجية أو فلسفية (ولفلن، بانوفسكي، فرانكاستيل، باخت...).

شكلت نهاية الـ «ut pictura pœsis» ركائز استراتيجية للدعوة إلى جماليات مشتركة. «المعركة الواقعية» التي قادها كوربيه، شانفليري وديرانتي، دفاع زولا عن مانيه وهيسمان عن غوستاڤ مورو، ودفاع أپولينير عن التكعيبية، وكذلك تعاون بليز ساندرار وسونيا ديلونيه لإبداع «كتاب متزامن»، وهناك أيضاً المجموعات المكونة من رسامين وشعراء سرياليين (وآليين في كيبيك: *«الرفض الشامل»* 1948)، كل هذا يثبت قيام تحالف استمر حتى منتصف القرن العشرين: رغم الاستقلال الوطيد لمجالهم،

رأى الرسامون في الأدباء الصوت الفعال للترويج لفن جديد، الروائيون والشعراء، رأوا في معايشة الفن، مناسبة لتفكير ذي طبيعة جمالية (نذكر مثلاً: ڤاليري، كلوديل، مارلو) في فن هو الأدب، مادته الأولية هي «هزالة» الصور، الذي بدأ في نهاية القرن الثامن عشر من الشعرية إلى الجمالية باعتبارها المعيار الأول لتحديد الفنون. تباعدت المسافة في عملية تبادل الخصوصيات والمزايا هذه ـ مزية مؤسسية للأدب، مزية مادة أولية للرسم ـ تباعدت هذه المسافة في النصف الثاني من القرن العشرين، وأخذ كل من هذين الفنين يفتش عن أشكاله الخاصة، وغرف الرسم خطابه المرافق من نظريات الفن (غالباً ما تكون انغلو ـ ساكسونية: كليمان، غرينبرغ، نيلسون غودمان، آرثر دنتو). اتخذت الصلات بين الأدب والرسم عندها شكل مخططات دقيقة مشتركة والتي لا تبدو لقاء بين فنين بقدر ما تبدو لقاء بين نتاجين (العديد من كتب الفنانين): كما أن العديد من الأدباء يعطي للمظهر البصري في نصوصه حيزاً مهماً (أپولينير، كلوديل. . .) يدخل العديد من الفنانين شذرات من النصوص في نتاجهم (منذ إدخال «الأوراق الملصقة» في الرسومات التكعيبية وصولاً إلى النصوص المغراة التي استخدمها أليشينسكي كحامل للمادة التصويرية). تظهر هذه الممارسة الأخيرة، بشكل جيد، الدينامية الخلاقة لتلاقي الفنين، التي تتيح لكل منهما أن يتجدد وينمي أشكالاً جديدة.

Lee R. W., *Ut pictura poesis, humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e s.*, Paris, Macula, 1991. -Vouilloux B., *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e s.*, Paris, CNRS Éditions, 1994. -Coll.: *La Peinture*, sous la direction de J. Lichtenstein, Paris, larousse, 1995. - *Poésure et Peintrie: d'un art à l'autre*, Marseille, 1993.

كارين لانيني

راجع: الآلية؛ الإلصاق؛ تراسل الفنون؛ نقد الفن؛ الفضاء؛ الأنواع الأدبية؛ الصورة (الإنطباعة الذهنية)؛ الصالونات الأدبية.

رعاية الآداب (والعلوم والفنون) MÉCÉNAT

إن كلمة *(mécénat)* مأخوذة من اسم ميسيناس (Maecenas) مستشار أوغسطس وحامي الآداب. إنها تعني أي شكل من أشكال الدعم يقدم لفنان لمساعدته على ممارسة فنه، سواء كان هذا الدعم صادراً عن أشخاص أو عن دولة.

عرفت أثينا القديمة تمويل الأرستقراطيين لمسرحيات تقدم في «أعياد أثينا». عرفت المرحلة الهيلينية *(l'evergétisme)* مع الإسكندر وخلفائه (والبطالسة خصوصاً) إذن سياسة الطلب الثقافي (أبنية عامة، منحوتات). ولكن ميسين، مستشار أوغسطس

وصديقه، هو الذي أرسى في روما رعاية «أدبية» خالصة. شريك يقدم رأس المال لإنتاج الكتب، وحام للأدباء (ڤيرجيل، پروپيرس، هوراس)، مثل دوراً أساسياً في ازدهار الشعر. وعلى خطاه ضمن الأباطرة كلود ونيرون ولاء الشعراء بفعل رعاية الدولة، والتي أضفت عليهم أيضاً صورة من صور الحظوة. بيد أن الطغيان أدى إلى اختفاء المحسنين الخاصين (حكم نيرون على بيزون ـ وهو من كبار المحسنين ـ حكم عليه بالموت)، ونتيجة لذلك ازدادت عبودية الشعراء. ضمن هذا السياق نشأت أسطورة ميسين المعبر عنها في *«أهاجي»* مارسيال و*«رثاء بيزون»* والتي ستعرف الكثير من الحظ والشهرة.

في فرنسا، إذا كان أمراء العصر الوسيط يفضلون إحاطة أنفسهم بالتروبادور والشعراء الجوالين، فإن رعاية الأدب بالمعنى الحقيقي لم تعرف إلا في عصر النهضة. متأثراً ببذخ البلاط البابوي في روما، وبلاط أسرة ميديسيس في فلورنسا، دعم فرنسوا الأول أعمال الباحثين الأنسيين (ج. بيديه) وحمى الكتاب (مارو، رابليه) وأنشأ «الكوليج دي فرانس» سنة 1530. في موازاة ذلك جمع بلاط مارغريت دي نافار الشعراء البروتستانت. اتبع كبار الأمراء خطى الملك، وبخاصة غاستون دورليان في بداية القرن السابع عشر. ولكن، منفيين أو مرغمين على الاعتزال بعد «لافروند»، زالت هذه الرعاية أمام رعاية الدولة التي جرى تنظيمها في إطار مؤسسة رسمية حقيقية بفعل ريشيليو مؤسس الأكاديميا الفرنسية، ثم تلاه مازاران وكولبير اللذان أعدا لوائح رسمية بالكتّاب الذين تدفع لهم الدولة. أدت إدانة وزير المال فوكيه بسبب إقدامه على رعاية تفاخرية إلى عدم تشجيع المبادرات الخاصة، وكرست القطبية الملكية، وبدءاً من سنة 1690 انقلب الوضع: وضعت التدابير المالية حداً لامتياز المؤسسة الملكية، وأعادت للكبار دورهم التقليدي في رعاية الفنون. جرى البحث مذ ذاك عن حماية بقرب الماركيز دي بومبادور، أو في الصالونات، وأخذت البورجوازية الميسورة تؤدي شيئاً فشيئاً هذا الدور (مدام غوفرين).

رغم تعطيل الأكاديميات، استمرت الحكومة الثورية في تقديم مكافآت لرجالات الأدب. وبدءاً من القرن التاسع عشر، تراجعت الرعاية الأدبية بشكل كبير في أوروبا الغربية. اللهم وسوى بعض الاستثناءات (ج. دوسيه والسرياليين على سبيل المثال) اتجهت لتغدو محصورة بالدولة وببعض المؤسسات العامة. تعممت رعاية الدولة بعد الحرب العالمية الثانية عن طريق قيام وزارات ومؤسسات متخصصة في عملية توزيع المال العام (منح، جوائز أدبية، دعم، إلخ، كما في كيبيك مثلاً)، ومع

ذلك فإن غياب التزام الدولة شجع على ظهور شكل جديد من أشكال الرعاية الخاصة بوساطة المؤسسات الممولة، رغم أن هذه المبادرات لا تزال محدودة، وأن الأفضلية بشكل أساسي هي للموسيقى والفنون البلاستيكية، فيما لا تحظى الآداب إلا بقسم ضئيل من الاهتمام.

من حيث المبدأ، تعتبر الرعاية بادرة دون مقابل، ولكن نادراً ما كانت تقدم نتيجة محبة خالصة للفن. وغالباً ما كانت استجابة لرؤية تفاخرية. وبالتالي فهي تطرح مسألة العلاقة بين السلطة والاقتصاد والثقافة. إنها مغايرة للزبائنية (المعروفة في العصور القديمة وحتى المرحلة الكلاسيكية) وكفالة العمل (اليوم)، أشكال أخرى ممكنة لهذه العلاقة، بقدر ما يكون الدعم المقدم للفنان غير خاضع صراحة لتقديم خدمة في المقابل. لا ترجع الرعاية إذن لمنطق تبعية معلنة. لكن هذا لا يعني أنها علاقة ذات اتجاه واحد: تتضمن الرعاية في الواقع فائدة رمزية يفيد منها ممثلا العلاقة. وبعيداً عن تلميع صورته، فإن المساعدة التي يقدمها الراعي تضفي عليه شرعية اجتماعية، سواء بتبرير غناه أو موقعه في حال كونه أميراً أو ملكاً، أو بمنحه منزلة في مجتمع الأعمال ـ الذي كان لا يزال بعيداً عن الفن ويعتبر مجرد موضع للإنتاج ـ باعتباره منظمة اجتماعية وسياسية. يفيد الكاتب في المقابل اعترافاً معلناً بموهبته وبشرعنة نشره. قد تعبر علاقة الكاتب بالراعي عن نفسها في النتاج مباشرة (تقريظ، مقدمات شكر وامتنان، التصريح بأن الراعي هو مصدر الإلهام. . .) أو بشكل غير مباشر (اللجوء إلى الرموز، التلميحات. . .). إنها نمط من أنماط العلاقة المعقدة القائمة بين الآداب والمال والسياسة.

Cardot F. (éd.), *Le mécénat dans l'histoire*, Actes du colloque du 21 mars 1989, Paris, SODEL, 1989. -Godlemski-Segrestan S., *Mécénat d'entreprise et stratégie. Le mécénat à l'heure des fondations d'entreprise*, Paris, Dunod, 1991. -Jouhaud C. & Merlin H., «Mécènes, partons et clients», Terrain, 1993, n°21. -Viala A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985. -Coll.: *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661), Actes du colloque international CNRS 1983*, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1985.

كلير كازاناف

راجع: المؤلف؛ الكاتب؛ الدولة؛ الإلهام؛ السوق الأدبي؛ الأدب الرسمي؛ السياسة.

الرعوي PASTORALE

بالمعنى الواسع، يمكن أن تعني كلمة «رعوي» كل مؤلف شخصياته من الرعاة (وهي بهذا المعنى مرادفة لكلمة «Bucolique»). وبالمعنى الضيق تحيلنا الكلمة إلى

نوع محدد، الرعوية الدرامية، وهي شكل من أشكال التراجيكوميديا ذات الإطار الريفي، والتي تضم كورساً، ازدهرت في إيطاليا، ثم في فرنسا في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

أوحى التقليد الفيرجيلي القديم لشعراء إيطاليا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر (دانتي، بترارك، بوكاس، سبانيولي، سانازار...) العديد من الرعويات أو القصائد الريفية، التي لم تكن تتوخى العرض. في نهاية القرن الخامس عشر، وإثر اكتشاف الدراما اليونانية، ظهرت أوائل محاولات مسرحة العالم الرعوي القديم. تاريخ حاسم لانطلاقة المسرح الدنيوي في أوروبا، ظهور «*Fabulo di Orfeo*» دراما رعوية وميتولوجية، كتبها الأنسي أنج بوليسين وعرضت في مانتو سنة 1840، وتبعتها في فيراري «*سيفالو*» التي كتبها نيكولو دا كوريجيو (1486). في نفس المرحلة، ترسخت في فيراري عملية العرض بين فصول «*الكوميديا*»، لفواصل ترفيهية ميتولوجية أو رعوية، سرعان ما غدت طويلة وفخمة بحيث باتت تحجب الكوميديا، وصارت بمثابة ذريعة لتقديمها. أدى التراجع العابر للكوميديا، ثم للتراجيديا، إلى إخلاء الساحة لأوائل الرعويات الحقيقية المؤلفة من خمسة فصول. بعد «*Il sacrificio*» لبيكاري (فيراري 1554) والتي تعتبر نموذج النوع، وصل هذا الأخير الذروة مع «*Aminta*» التي أوصى بها في «تاس» الدوق الفونس II ديست، والتي عرضت سنة 1573. استقبلت بنجاح مماثل *Il Pastor fido* لكاتبها غواريني (1590) و«*Filli di Sciro*» لبوناريلي (1607).

في فرنسا، أظهرت احتفالات عديدة أقيمت في البلاط، منذ عهد شارل التاسع، ميلاً نحو العرض الرعوي («جينيفر» ـ مجهولة المؤلف ـ 1564؛ رونار: رعوية 1564؛ ن. فليليل «*كوميديا الظلال*» 1566؛ بيللو «*رعوية*» 1567؛ بوجوايبل «*باليه هزلية دي لاروان*» 1581). وفيما كانت تتكاثر ترجمة الرعويات الإيطالية المشهورة «*رعويات جولييت*» (1585)، رواية رعوية لنيكولا دي مونتري، ظهرت عدة كوميديات صغيرة تتناول الرعاة. أذكى نجاح «*الأستريه*» (1607 ـ 1627) الإقبال على هذا النوع: بعد نجاح «*رعويات*» راكان (عرضت في البلاط سنة 1624 أو 1625)، كتب هونوريه ديرفيه بنفسه «*سيلفانير*» (1627) التي نافس فيها ميريه (1631). لم يكتب هاردي ما هو أقل من خمس رعويات (نذكر على سبيل المثال «*الحب المنتصر المنتقم*» (1628)، كما عرض العديد من المسرحيات على خشبة «الأوتيل دي بورغوني» حتى سنة 1630. بدأ تراجع النوع مع انبعاث التراجيديا

والكوميديا، ولكنه استمر حاضراً في الفواصل الترفيهية بين المشاهد (لدى موليير بخاصة) قبل أن يتحول إلى أوبرا. وبمعناه الواسع، استمر الرعوي على المدى الطويل كصبغية خيالية (نذكر مثلاً: جيد، *«السمفونية الرعوية»* 1919).

مقدماً نموذجاً مثالياً للبساطة والبراءة، هرباً من استلابية المدن والبلاطات وفسادها، ترى، هل يؤدي الرعوي وظيفة «المعارضة الأخلاقية والاجتماعية» بل وحتى السياسية؟ «منذ العصور الكلاسيكية القديمة، وبخاصة منذ عصر النهضة إلى أيامنا هذه، يعارض النوع الرعوي القيم السائدة» هذا ما رآه ايتيامبل (1968). ومع ذلك، تسلية أميرية منذ بداياته، غالباً ما يأتي بناء على طلب مباشر من النافذين والحكام، شارك الرعوي في شعائر البلاط وخدم مسرحة السلطة، وصار أكثر حساسية في فرنسا خاصة أنه كان يروق لعظمائها، أن يقوموا هم أنفسهم بدور الرعاة. وهكذا كان يقدم للأرستقراطية شكلاً من أشكال الهروب واللهو أو حلم طوباوي، ويمنحها صورة مثالية عن ذاتها تواجهها بقيمها: ممتلئة بالتلميحات إلى أحداث الحياة في البلاط، وكيل الثناء للعظماء، تجري قراءة الرعويات، باعتبارها مرشدة لجمهور اعتاد التعبير المرموز. وهكذا، ورغم القناع الريفي، والديكور القروي، واللامحدودية المكانية في الظاهر، بدا النوع ناقلاً لواقع البلاط، الذي يتعرف إلى نفسه بسهولة في هذا الانعكاس المرتدي حلة مثالية، ويجد في أحاديث الرعاة العشاق، نموذجاً للعاطفية والكياسة التي لا تتعارض بشيء مع القيم الأخلاقية والدينية السائدة. حلت الرعوية فقط محل القيم البطولية المحاربة، التي كانت تثيرها الملحمة في نفس تلك المرحلة، لتقدم مثالاً، لا يقل فروسية، وإن أكثر وداعة في استقامته وصدقه على المستويين الغرامي والمدني. فيما يتعلق برسالتها السياسية *«الرعوية عن النصر المحقق على [......] المتمردين على الله والملك»* التي عرضت في مونبريسون سنة 1588، أو «رعوية» مونكريتيين (1601) اللتان صورتا حكم هنري الرابع كما لو أنه عصر ذهبي جديد، تكشفان بما يكفي، عن مدى مساهمة هذا النوع في الرعاية الملكية.

Dalla Valle D., *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e s.*, Paris, Champion, 1995. -Gerhardt M.-I., *La pastorale, Essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950. -Giavrini L., *La pastorale dramatique*, Thèse, 1997. -Mauri D., *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris, Champion, 1996. -Coll.: *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e s., Actes du colloque de Saint-Étienne* (1978), Université de Saint-Étienne. 1980.

جان فيغنيس

راجع: الباليه؛ القصيدة الريفية (الرعوية)؛ الكوميديا ـ باليه؛ الشعر؛ الرواية؛ المسرح.

CENSURE رقابة

تميز الطبعة الأولى من «معجم الأكاديمية الفرنسية» سنة 1694 بين معنيين لكلمة «رقابة»: المعنى العام «حكم نقدي» غالباً ما يكون إدانة، والمعنى الخاص القائم على «إدانة كتاب» من قبل سلطة. في الحالة الأولى يدور الأمر على فرض قاعدة تمليها الآراء المسيطرة، قيود «الدوكسا» ـ وهنا مصدر الاستخدام في التحليل النفسي الذي يعني الميكانيكية التي تحول دون وعي بعض الرغبات. في الحالة الثانية، تفترض الرقابة تدخل سلطة، سواء كانت «مسبقة» وهي تمنع تداول كتاب جزئياً أو كلياً قبل نشره، أم كانت «عقابية»، إذ تقوم بمصادرة الكتاب بعد نشره. هذه الجزء القانوني من الرقابة هو الذي يولد الدعاوى الأدبية.

من الناحية العملية يقترن وجود الرقابة بوجود الأدب نفسه: يطالب أفلاطون في «*الجمهورية*» بمراقبة الشعراء من قبل الفلاسفة، ثم نفي أوفيد نتيجة كتاباته، كما أن معنى «الحكم النقدي» ثابت، ويستخدمه بوالو باعتباره أمراً بديهياً في «*فن الشعر*» (1674) ناصحاً الأدباء باستشارة «مراقب» صارم. ومنذ العصر الوسيط، مارست الكنيسة رقابة باسم الأرثوذكسية الدينية، بيد أن عملية تنظيمها رسمياً لم تتم إلا بعد اختراع المطبعة والانتشار الوفير للنصوص. ومنذ ذلك الحين تصارعت مرجعيات ثلاث حول حق الرقابة: الجامعة، الكنيسة، الدولة.

في القرن السادس عشر دفع الصراع الديني الكنيسة إلى تنظيم منهجية تدخلاتها، وكردة فعل قامت الدولة بحرص منها على حماية سلطتها المدنية باستئثار هذا الحق. ألزم «قانون مولين» 1566 أصحاب المطابع بالحصول على «إذن بالطباعة». إجراء آخر قضى بتعيين مراقب ملكي سنة 1617.

وهكذا فإن الإدارة الملكية ثبتت شيئاً فشيئاً قواعد جهاز المراقبة متجاوزة كل المرجعيات الأخرى ـ رغم قيام الكنيسة في القرن السادس عشر بإرساء نظام «الكتب المحرّمة L'Index librorum» ـ وإنشاء نظام إداري يجمع بين امتياز يمنح الناشر حقوقاً حصرية على الكتاب والإذن بالطبع الذي يخضع لرقابة مسبقة على النصوص. يضاف إلى هذا العمل القمعي لرقابة تأديبية أو قصاصية التي تزيد من التحريات وتراقب المداخل على الحدود، ذلك لأن النظام يأخذ بعين الاعتبار إمكان اللجوء إلى طبعات سرية، قد تكون العقوبات قاسية، سجن، مصادرة الكتب، منع العرض على المسرح ـ «*تارتوف*»، «*دون جوان*» ـ بل وحتى مصادرة الأملاك، بل والحكم بالإعدام (تم إعدام ثلاثة عشر ما بين 1610 ـ 1698).

رغم هذه الشدة، فإن جهاز الرقابة لا يراقب إلا ما يمكن مراقبته. الكتابات المغفلة، الصحافة السرية والطباعة في الخارج، تهريب الكتب الممنوعة: خلال القرن الثامن عشر احتل سوق الكتب الممنوعة منزلة مشابهة لسوق الكتب المسموحة، هذا إذا لم يكن قد فاقها. وهكذا فإن الرقابة الملكية، عائق حقيقي ولكن من السهل تجاوزه، ذلك لأنها كانت تخشى أن يؤدي الاندفاع المفرط إلى القضاء على صناعة وطنية تتهددها منافسة خارجية قوية. نتج عن ذلك سياسية حل فيها الغموض والعجز محل التسامح. وهكذا جرى العمل اعتباراً من العام 1729 «بالموافقة الضمنية» التي تسمح بالطباعة بمجرد تسجيل بسيط في الجدول. واعتباراً من سنة 1750 صار يعطى الإذن بالطباعة باتفاق شفهي. وعندما صار ماليرب «مديراً للمكتبة»، رأى أن تنحصر الرقابة بالمؤلفات التي قد تسيء للأخلاق أو للنظام العام.

وهكذا فإن هذا النظام كان قد انهار عملياً عندما أعلن *«إعلان حقوق الإنسان»* سنة 1789 أنه لكل مواطن الحق «بالكلام، والكتابة، والطباعة بحرية شريطة ألا يسيء استخدام هذا الحق في حالات يحددها القانون». هذه الاستعدادات فتحت الطريق لنظام يتخلى عن الرقابة المسبقة ونظام الامتيازات (التي استمرت في المسرح) لصالح ثلاث آليات جديدة: التصريح، الكفالة المالية، والرقابة بعد الطبع، ثلاثة أنماط من التدخل ذات نتائج اقتصادية باهظة الكلفة بالنسبة للمخالفين. أخضعت الصحف لرقابة ملحة، والكتب تعرضت للإحالة إلى المحاكم التي تتعامل معها وفقاً للتصنيفات المتقلبة بين ما هو مسموح وما هي غير مسموح. نستشهد على ذلك بالدعاوى التي أقيمت على *«مدام بوفاري»* لفلوبير و*«أزهار الشر»* لبودلير سنة 1857: وإذا كانت المحكمة لم ترض عن بعض المشاهد وبرأت *«مدام بوفاري»*، فإنها في المقابل حكمت بحذف ست قصائد من *«أزهار الشر»*. في العام 1890، شكل الحكم ببراءة لوسيان ديكاف من أجل *«ليه سو أوف»* (Les sous-Off) نهاية الدعاوى الأدبية الكبرى وإن كانت تحدث بين حين وآخر ملاحقات بتهمة الإساءة إلى العادات والأخلاق (ضد س. ليمونييه في بريج سنة 1900). ومع ذلك استمرت الرقابة. الرقابة المسرحية، التي كانت تغذيها بقايا نظام الامتيازات الذي يربط بين نوع معين وصالة معينة وتقع تحت رقابة السلطات السياسية، بقيت مستمرة حتى سنة 1904. ضربت الرقابة على المطبوع الجيل الثاني من الطبيعيين (الناشر كيستيميكيرز تحديداً). عاودت الظهور خلال الحروب في القرن العشرين. لقبت «Anastasie» ما بين 1914 ـ 1918، طاولت الكتب والصحف، من هنا الاسم *«البطة المقيدة»* (Canard

enchaîné). كانت سياسية يومذاك، كما هو الحال إبان الحرب العالمية الثانية، (التطهير) و«حرب الجزائر». الأحكام الصادرة بحق الأدباء هي أيضاً رقابة، نذكر على سبيل المثال الإدانة الصادرة «بقضية» هـ.أليغ أثناء حرب الجزائر. تمارس في أيامنا هذه ضد المؤلفات المعتبرة بورنوغرافية *«حكاية أو»* مثلاً) التي قد يُمنع إبراز ملصقات عنها. يمكنها أن تتدخل مسبقاً في المنشورات الموجهة للشبان وفي السينما (أفلام ممنوعة لبعض مراحل العمر لأسباب تتعلق بالعنف أو بالجنس ومصنفة بالفئة X). لا تزال هناك رقابة كنسية عن طريق إدراج المؤلفات في «الفهرس» (الآثار الكاملة لِ «جيد» بقيت مندرجة فيه حتى سنة 1952).

لم تقم السلطة السياسية في كيبيك أبداً بإنشاء مؤسسة رقابية حقيقية. رغم تعرض بعض الصحافيين للسجن تحت ظل الحكم الإنجليزي بتهمة التمرد مثل: ف.ميبليه، ڤ.جوتار، مؤسسا «لاغازيت ليترير دي مونتريال 1778 ـ 1779، أو مدراء «كاناديين 1810. بعد سنة 1840 كانت الكنيسة الكاثوليكية هي من مارس الرقابة الفعلية. نبذ، حَرْم (المؤسسة الكندية 1858) وإدراج في الفهرس (ل.أو.داڤيد 1896) أمور تضاعفت. نظراً لسطوة رجال الدين، كانت هذه الرقابة قوية: كان لا بد من «رسالة» موقعة من يد الكاردينال «ليجيه» حتى في العام 1959 للحصول على «أبحاث» مونتيني. تم إنهاء هذا النظام بعد سنة 1960 مع قيام «الثورة الهادئة». ومع ذلك فإننا أبعد ما يكون عن غياب الرقابة التام في الحقل الفرنكوفوني، وخاصة في العديد من البلدان الأفريقية حيث لا تزال هناك أشكال معلنة بطريقة أو بأخرى من الرقابة السياسية أو الأخلاقية.

تثير الرقابة الأدبية أربعة أنواع من القضايا. أولها بالطبع قضية حرية الفكر. الرقابة عقبة تعترض حرية النشر، ولكنها تشعر بمسؤولية الكتابة: وبالتالي فإن تاريخها لا ينفصل عن تاريخ حق الكاتب. على الرغم من تراجعها المتدرج بدءاً من نهاية القرن السابع عشر باسم حقوق حرية التفكير وحرية التعبير المصونة في غالبية الدساتير الديمقراطية فإنها لا تزال مكرسة في القوانين المناهضة للتمييز العنصري على سبيل المثال. وهي تنتمي من هذه الوجهة إلى المعركة الأخلاقية العامة. هناك مسألة أخرى أدبية تحديداً: قد تؤثر فئاتها على النقد وتطال بعض الأشكال أكثر من سواها ـ المسرح دائماً، الرواية في القرن الثامن عشر. وكذلك على أنماط كتابية وعلى أنواع تتبع لها: الكتابة المتناقضة وجدانياً عند المجان، الحكاية الفلسفية، الرواية القائمة على الرسائل التي قُدمت في تلك المرحلة «كوثيقة واقعية» بهدف التحايل على

الممنوع. وفي المحل الثالث، أنها لا تقوم إلا بمنع الشيء الذي تنكره: ويمكن أن تؤمن له الدعاية. في «رسالة حول تجارة المكتبة» 1767 لاحظ ديديرو أنه بمقدار ما تكون الملاحقة «صارمة بمقدار ما يرتفع سعر الكتاب، ويثير الفضول لقراءته ويتهافت الناس على شرائه وقراءته». القضية الرابعة تتعلق بالمعنى المزدوج للفظة: إذا كان الجهاز القمعي في أيامنا هذه مرفوضاً بالإجماع، فإن الحكم النقدي يحظى بقبول واسع ضمن ما هو متعارف عليه وبفعالية لا بأس بها. في نهاية القرن العشرين، غذت التأثيرات المتناقضة للرقابة هذه المعركة حيث تمتزج النوايا الطيبة مع النفاق الأخلاقي، كما بدا ذلك واضحاً عام 2000 في المعركة الكلامية التي دارت حول الأبعاد اللاسامية في «جورنال» رينو كامو والرقابة الافتتاحية التي تلتها وحذف المقاطع المتهمة: كيف نقمع النصوص العنصرية، التعديلية، أو كيف نضبط المنشورات الموجهة إلى الشباب دون الحد من حريات التعبير، أو الامتثالية عن طريق الرقابة الذاتية، وبالتالي المس بحرية الخلق؟

وهكذا فإن تحليل الرقابة لا ينحصر بالمؤسسة الرقابية الدينية أو الرسمية ورفض تدخلها في الحقل الأدبي مما يخضعه لقانون خارج عن طبيعته، بل يجب إعادة إدراج هذه القضايا في منظومة أكثر شمولاً وأهمية لأنماط الحكم وفق المعنى الأول للكلمة.

Darnton R., *Édition et sédition. L'univers de l littérature clandestine au XVIII s.*, Paris, Gallimard, 1991. -Hébert P., *Censure et littérature au Québec. Le livre crucifié (1625-1919)*, Montréal, Fides, 1997. -Krakovitch O., *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX s.*, Paris, Calmann-Lévy, 1985. -Leclerc Y., *Crimes écrits. La littérature en procès au XIX s.*, Paris, Plon, 1991. -Minois G., *Censure et culture sous l'Acien Régime*, Paris, Fayard, 1995.

مارك ـ أندريه برنييه

راجع: الاستقلال الذاتي، الدوكسا؛ الايروتيكية؛ الدولة؛ الإيديولوجية؛ المؤسسة؛ السياسة؛ امتياز المطبعة؛ الإشهار (الإعلام، النشر)؛ الدين.

الرمز SYMBOLE

«*Symbole*» تعني في اليونانية شيئاً منقسماً إلى قطعتين، يسمح لحامل الجزءين بالتعرف إليه في حال جمعهما. وبمعنى أوسع، تعني الكلمة علامة تمثل بطريقة حساسة، وبواسطة المشابهة شيئاً غائباً أو مدلولاً مجرداً: على سبيل المثال، يحيل الصليب اللاتيني إلى المسيحية، الصولجان إلى السلطة الملكية. ليس الرمز علامة اعتباطية، إنما له علاقة مبررة مع ما يرمز إليه.

مرتبطة بعلاقة الإنسان مع العالم ومع العالم الآخر، تندرج الرموز في الموروثات الثقافية والدينية والسياسية، كما أنها قوية الحضور في الأدب.

في العصر الوسيط، وبفعل تأثير الثنائية الرمزية التوراتية والمثالية الأفلاطونية، ظهر مفهوم كوزمولوجي يقوم على الاعتقاد بأن هناك تراسلاً بين العالم الأكبر (دوائر مشبكة حول الأرض) والعالم الأصغر الذي هو الإنسان الذي يخوض صراعاً بين الرذائل والفضائل. تميز الأدب الوسيط بفكرة ترى العالم غابة من الرموز الآلهية، على النفس أن تسعى من خلالها للعودة إلى أصلها الروحي. تلجأ المعجزات والعجائب إلى الرموز الدينية. في الرواية، تنظم الرموز العلاقة بين الزمني والروحي، كما في *«البحث عن الغرال»*. ولكن، وبدءاً من القرن الرابع عشر أدى التطور الاقتصادي للمدن، وتوطد السيادة الوطنية واستقلال الأمراء عن الكنيسة، أدى شيئاً فشيئاً إلى رواج فكرة ضرورة الفصل بين الزمني والروحي. وهكذا تلاشت وحدة الرمزية الوسيطة وانسجامها مع الأيام.

إذا كانت قضية الرمز لم تختف خلال المرحلة الكلاسيكية إلا أنها أثارت مناظرات تناولت التركيب البياني للعرض الأدبي (أهي رمز للحقائق أم لصورتها؟) وكذلك علاقة الرمز مع النماذج السابقة (الشعار). في المقابل، نشر غوته، ثم الرومانطيقية الألمانية تفكيراً جديداً عن علاقة الرمز بالفن. المرموزة، التي غالباً ما كان يصعب الوصول إلى تبين رمزها «حولت الظاهرة إلى مفهوم»، فيما تبقى «الفكرة (في الرمز، على حد ما ذكر غوته) فاعلة دائماً إلى ما لا نهاية وبعيدة المنال في الصورة». والواقع، أن هذا التحديد هو استعادة للميزات التي أضفاها كانط على «الفكرة» الجمالية، المبرزة للخيال «التي تدفع للتفكير، إضافة إلى مفهوم، بكثير من الأشياء التي يعجز عنها الوصف». (*«نقد ملكة الحكم»*، 1790) في عالم كانت المعتقدات فيه في أزمة، دافع الرومانطيقيون الألمان عن الفكرة القائلة، بأن الرمز يعطي الأدب شرعيته فيما يترك مجالاً للتفكير به. سنة 1802، أكد شيلينغ في *«فلسفة الفن»* أن الجمال رمزي دائماً، وأن الأثر الفني شأنه شأن الرمز، يجب أن يسمح دائماً بتأويل متجدد.

في فرنسا، وبعد الثورة التي قلبت المعتقدات القديمة، دعت مدام دي ستايل في *«عن ألمانيا»* (1810 و 1813)، دعت القارىء «إلى اعتبار العالم بأسره كرمز لانفعالات النفس». استحضر الشعراء الرومانطيقيون، وأكثر منهم بودلير، المراسلات التي توحد العالم المنظور مع غير المنظور، الإنسان والكون. في نهاية القرن وفي

عالم «غارق في البطلان»، بحيث لا يمكن للفنان إلا أن يكون «خارجاً على القانون»، رأى مالارميه و«الرمزيون» أن الرمز هو وسيلة صنع الشعر. لم يختف الرمز من أدب القرن العشرين، رغم أزمة القيم الدينية، وحتى الاجتماعية. بل على العكس، جهدت بعض الآثار الفنية، من مثل نتاج ميشال تورنبيه، بإيجاد رموز، وإعادة ابتكار معنى المقدس في عالم اللاأدرية.

غير منفصلة عن حياة الإنسان، وعن فهمه للعالم، أمنت الرموز الانتقال من الماضي الأسطوري، وشرعت الموروثات (المعتقدات، الطقوس، العادات والتقاليد)، كما ضمنت انسجام جماعة معينة. رفدت الأدب، بما يتجاوز ما قدمته الحركة الرمزية وحدها، ومنذ قرنين، قدمت دراسة الرموز، مقاربات مختلفة، نخص بالذكر من بينها، تلك التي قام بها البنيويون (ليڤي ـ شتراوس)، والتحليلات النفسية (التي قام بها فرويد، ويونغ، ولكن بخاصة غ. باشلار، التي طبقها بشكل مباشر على الأدب، انطلاقاً من العناصر الأربعة باعتبارها أشياء رمزية)، والأنتروبولوجيا (ج. ديران). يتجدد الخلق واستخدام الرموز في الأدب الذي غالباً ما يكون مرتبطاً بالأساطير، يتجدد باستمرار (مثلاً، بريتون، ليريس، كوكتو).

Decharneux B. & Nefontaine L., *Le symbole,* PUF, 1998.- Durand G., *L'imagination symbolique,* Paris, PUF, 1964. -PEYRE. H., *Qu'est-ce que le symbolisme?, PUF, 1974. -Sperber D., Le symbolisme en général,* Paris, Hermann, 1974. -Todorov T., *Théories du symbole,* Paris, Le Seuil, 1977.

جيزيل سيجنجر

راجع: الترميز؛ الإناسة؛ النموذج المثالي؛ الشعار؛ الهرمسية؛ الأسطورة؛ الإخفائية؛ الرمزية.

الرمزية SYMBOLISME

الرمزية حركة أدبية، شعرية بشكل أساسي، ضمت العديد من الكتاب البلجيكيين والفرنسيين الذين وجدوا أنفسهم في الفن المجدد، الباطني والموسيقي لكل من ڤيرلين ومالارميه. كان لها في نهاية القرن التاسع عشر تأثير دولي في أوروبا وأميركا.

في أيلول سنة 1886، نشر جان موريا في الملحق الأدبي لجريدة *«الفيغارو»* بياناً أدبياً «الرمزية». الرمزية بالنسبة له هي مثالية: ينبغي للقصيدة أن تترجم «الأفكار الجوهرية» التي لا تشكل الظواهر المحسوسة سوى تجلياتها الخارجية والسطحية، وعليها فعل ذلك بوساطة الرمز، نقطة التلاقي بين «الفكرة» والعالم. وهكذا تضع

الرمزية نفسها تحت الكنف الفلسفي للمثالية الألمانية، وبخاصة شوبنهور الذي نظر إلى العالم باعتباره «تصوراً» أي بحسب الرؤية الذاتية للعامل الذي ينظر إليه. من الناحية الأدبية، تشكلت بمرجعية إلى بودلير، ڤيرلين ومالارميه أيضاً (اللذين لم يقولا عن نفسيهما أنهما رمزيان، وإن شكّلا صورتين بارزتين تجمع حولهما العديد من الأدباء الشبان). يضاف إلى هذه المثل، رامبو، لافورغ، لوترياموں وڤيلييه دي ليل ـ آدام. في فرنسا، ـ إضافة إلى جان موريا ـ نشط كل من إدوارد ديجاردن، رينيه جيل، غوستاف كهن، ستيوارت ميريل، فرانسيس ڤييليه ـ غريفن، أدولف ريتيه وهنري دي رينييه؛ في بلجيكا التي شكلت مقراً للحركة، ظهر كل من موريس ميترلنك، جورج رودنباخ، شارل ڤان ليربيرغ وإميل ڤيرهيرن. لا تنسجم مؤلفات هؤلاء الأدباء إلاّ بشكل جزئي مع ما توخاه موريا، ومع النماذج التي كتبها الأساتذة. ومع ذلك فإن هناك ثوابت بارزة. إنهم يثمنون الرمز بالطبع، إضافة إلى الإبهام، واللغز، والإيحاء. تعبر نصوصهم بكل حرية عن نغمية حابطة ومَرَضية، وعن متخيل إغرابي مشبع بالميتولوجيا. وعلى سنة فاغنر، يحلمون «بفن كامل» يوحد الكتابة والرسم، الرقص والموسيقى. كما تمتاز هذه المؤلفات بأساليب شكلية ترمي إلى إبعاد الفعل الشعري عن الكلام الشائع، من مثل استخدام الألفاظ النادرة والصيغ المتكلفة. أطاح تطلب الموسيقية الإيقاعية بالقيود العروضية، وشجع الشعر المنثور وقاد إلى ابتكار الشعر الحر. أثارت الرمزية غلياناً فكرياً، يدعمه ظهور العديد من المجلات: *«المجلة المستقلة/ لاريڤي اندپندانت»* أسسها فينييون سنة 1884، *«المجلة الفاغنيرية/ لاريڤي ڤاغنيريين» أسسها اي. ديجاردن سنة 1885* *«لا واللوني»* أسسها أ. موكيل سنة 1886، تلاها بعد ذلك *«لابليم»*، *«ليرميتاج»*، *«لاميركير دي فرانس»* و*«لاريڤي بلانش»* بخاصة حيث يلتقي أعضاء الجيل الثاني من الرمزيين، الأوفر حظاً من الناحية الاجتماعية: ر. دي غورمون، أ. جيد، پ. ڤاليري. م. شوب، پ لوييس.

تزامنت الرمزية مع حركة الانحطاط، ورجعت الحركتان إلى نفس القيم الأدبية؛ انتقل عدد من الأدباء من هذه الضفة إلى تلك طواعية، كما يشهد على ذلك التبادلات الماثلة في قلب المجلات الأساسية. ومع ذلك، وبدءاً من سنة 1885، انمازت الرمزية عن الانحطاط التي اختارت لنفسها وضعية معارضة (محاكاة ساخرة، سخرية) للمعتمد، وأكدت الرغبة في نشر مؤلفات بارزة. ولكن ومنذ تلك اللحظة بدأت الانقسامات. سنة 1888، ابتعد رينيه جيل عن مالارميه؛ سنة 1891 وقف موريا هو الآخر على مسافة، وأسس «المدرسة الرومانية»؛ سنة 1895 اتخذ رينيه موقفاً معادياً

من *«المالارمية»* ووضع قواعد ما سيعرف فيما بعد باسم «الطبيعية». ومنذ ذلك الحين، بدت الرمزية وكأن ليس هناك من يكمل مسيرتها، بخاصة أن الجيل الثاني من مشايعيها ـ بول ڤاليري، أندريه جيد أو بول كلوديل ـ ابتعدوا هم بدورهم عن حركة بدا أنهم عايشوها. عملت السريالية على ما يشبه الإجهاز عليها وذلك منذ سنة 1920، وبعد ظهور «العقلية الجديدة» التي جعلتها في أزمة في السنوات التي سبقت الحرب الكبرى (ديكودين 1960).

كانت السيطرة على الحقل الأدبي في ثمانينيات القرن التاسع عشر في مجال الرواية للطبيعيين وللرواية النفسية (بورجيه) وفي مجال الشعر للبارناس. والواقع، وهذا ما أثبته *«بحث في التطور الأدبي»* أعده ج. هيريه سنة 1891، أن هاتين المدرستين كانت تبدوان يومذاك مستهلكتين: بالنسبة للأولى لأن صياغتها الروائية مكرورة جداً، وتتوجه بشكل شبه تام إلى الجمهور العريض، وبالنسبة للثانية بسبب شكلانيتها الزائدة. تقدم الرمزية نفسها على أنها جواب وردة فعل: حاولت تجديد الشعر، كما (بخفر أكثر وهذا صحيح) الرواية (ج. رودنباخ، *«بريج ـ لا ـ مورت»*، 1892) والمسرح (م. ميترلنك، *«بيليا وميليساند»*، 1892). علينا ألا نغفل البعد الاجتماعي من ثورتها، عبر مالارميه عن تعاطفه مع الفوضى وڤيرهون مع «بيت» الشعب في بروكسل. غير أن هذا الالتزام يترافق مع موقف هامشي طليعي ونخبوية أدبية. رغبة منهم في إبداع آثار تبقى بمنأى عن الخطاب العام، اعتبر الرمزيون أن على القصيدة التخلص من ثقل مرجعية الواقع، وألا تخضع إلا لمنطقها الخاص. ومن هنا ارتسمت «ثورة على اللغة الشعرية» (كريستيڤا) التي، وفيما وراء المؤلفات التي تبدو هرمة أحياناً، شكلت دون شك أهم ما قدمته الرمزية في القرن العشرين.

Décaudin M., ***La crise des valeurs symbolistes, Vingt ans de poésie française, 1895-1914,*** **Privat, 1960. Kristeva J.,** ***La révolution du langage poétique,*** **Paris, Le Seuil, 1974. -Michaud G.,** ***Message poétique du symbolisme,*** **Paris, Nizet, 1947. -Paque J.,** ***Le symbolisme belge.*** **Labor, 1989. -Ponton R.,** ***Le champ littéraire en France, 1865- 1905,*** **Thèse inédite, Paris, Ehess. 1977.**

جان ـ بيار برتران، جنڤياف سيكوت

راجع: الانحطاط؛ المذهب الطبيعي، البارناسية؛ الرمزية؛ الشعر؛ البيت الشعري، النظم.

الروائي (كاتب الرواية) ROMANCIER

استخدمت هذه الكلمة بادىء ذي بدء، في القرون الوسطى، للدلالة على كتاب روايات الفروسية النثرية، التي عملت على جعل المادة الملحمية الموجودة في أناشيد

البطولة بمتناول الطبقات الشعبية، غير أن هذه الكلمة اكتسبت في القرن السابع عشر معناها الحديث للدلالة على من يكتب رواية أو روايات. وإذا كان معنى الكلمة لم يتطور منذ ذلك الحين، فإن قيم استخدامها، في المقابل، قد تغيرت وفق مقتضيات تاريخ الفن الروائي.

بما أن الرواية كانت ولزمن طويل نوعاً مهملاً قليل التداول، فإن «الروائي» هو الآخر لم يكن يحظى بالكثير من التقدير. يتعامل دي بيليه باستعلاء مع «أولئك الذين لا يقومون إلا بتزويق وتضخيم رواياتنا» والذين يجعلون منها كتباً «أصلح للإنفاق على الأوانس منها للكتابة الخاصة» (*تبيان*. . . . 1549). الشيء نفسه حدث في القرن التالي، عدائية نيكول مثلاً لأدباء القصص الخيالي، المسممين العامين» مصوباً نيرانه على «صناع الروايات» كما المسرح. في عصر الفلاسفة، اعتبر ڤولتير الروايات «تسلية الشبيبة التافهة» (1737)، فيما اعتبر مرسييه أن الروايات جيدة بالنسبة «للكتّاب الجميلين» لا بالنسبة «للكتّاب الفلاسفة». . . من هنا جاء تحذيره «. . . من دون «الفلسفة» يتحول «الروائيون» و«الشعراء» إلى منمقين بارعين للكلام» (1778). هناك أمر أكثر غرابة من هذا تسهل ملاحظته، كان يسهل وضع الروائيين والشعراء في نفس الخرج الذي توضع فيه الرواية، عندما قبلوا ذكرها في «الفنون الشعرية» باعتبارها من الأنواع *الشعرية* الدنيا، هذا وقد انتقدها بوالو بقساوة. وهكذا نفهم لماذا استنكف ديدرو عن اعتبار ريكاردسون «روائياً»، بل ووصل به الأمر إلى تمني وجود كلمة أخرى تدل على النوع الذي مارسه. الأمر نفسه مع مدام دي ستايل، اشتكت من أن *«فيرتير»* التي اعتبرت «رواية» لا يمكنها أن تكون نتيجة لذلك «مؤلفاً». «هذه ليست رواية على الإطلاق» عبارة نوديه هذه (مقدمة *«المنفيون»* 1802)، والتي نجد لها ما يعادلها ما بين 1780 و1830 تشكل دلالة على عدم شرعية النوع. بدأت مشروعيته انطلاقاً من الثلاثينيات حيث غدت الرواية «الشكل الأكثر غنى للأدب الراهن» (هـ. رابو، 1847). ومع ذلك فإن لفظة «روائي» استمرت غير مقدرة. لم ترد عند ستاندال أو بلزاك أو فلوبير: كتاب للروايات تملصوا من هذه الهوية الضيقة. في عصر *«الروايات والحكايا الفلسفية»* (1831)، آثر بلزاك أن يقدم نفسه «قاصاً»، مشيراً إلى أن «موهبة القاص» تشتمل على جميع المواهب وأن «الراوي هو كل»، تنسب إليه الفضائل الشعرية للخيمة العربية. فيما بعد، مسكوناً بهاجس هو هاجسه بالذات، وهو أن يقدم نفسه كمؤرخ، ومفكر، وفيلسوف، نجد عنده رفضاً مضمراً «للبوس» الروائي. كان أوكتاف فيبيه أول روائي ينتخب في الأكاديمية الفرنسية (1862)، غير أن هذا

الإعلاء، لم يؤد بالضرورة إلى النظر إلى جميع الروائيين باعتبارهم مبدعين مستقلين. ومع ذلك، ففي هذه المرحلة، وفي أحضان المدرسة الواقعية شكل «عدد من «الروائيين» ولأول مرة، مدرسة مستقلة تتحدث بلغة جماعية» (پ. شارتييه)، أمر كان مستحيلاً طالما أن الرومانطيقية تفرض إمبريالية «الشاعر». وبحكم هذا الواقع، فإن التسميات القيمة لمن يمسك بالقلم كانت حتى ذلك الحين: أديب، كاتب، شاعر، بدلالتها الفعلية، «روائي» استمرت غير مقدرة. ولكن ومنذ ذلك الحين، استطاع إدمون دي غونكور التحدث باسم «الروائيين» وتقديمهم على أنهم «عمال النوع الأدبي المنتصر في القرن التاسع عشر» (1884).

تكرس هذا النصر في القرن التالي، حيث ارتبط اسم غونكور «بالأكاديميا» التي كانت أداته الأمثل. مانحة كتب الشرف للرواية، جاعلة من نفسها محور مجمل الحياة الأدبية، أتاحت جائزة غونكور، والأجرام التي تدور في فلكها، أتاحت الفرصة للكتّاب أن يعلنوا أنفسهم «روائيين» دون أدنى شعور بالخجل. صار الروائي شيئاً ما كما الهوية النموذجية للحقل الأدبي. زاد نصر الروائي، بقدر ما تزعم الرواية، وليس دون شيء من المعقولية، إنها نوع عالمي ومتعدد الأصوات. ولأن الرواية، وعلى وجه الدقة، تسيطر على سوق الجمهور العريض، لا يزال بعض الأدباء المتمسكين بانتمائهم إلى حلقة ضيقة تتمتع بشرعية راسخة يفضلون التسمية «كاتب» على التسمية «روائي».

Chartier P., *Introduction aux grandes théories du roman,* Paris, Bordas, 1990. -Coulet H. (éd.), *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français (XIÎ-XX^{e} s.),* Paris, Larousse, 1992. -Iknayan M., *The Idea of the Novel in France: The critical reaction (1815-1848),* Genève, Droz et Paris, Minard, 1961.

ماري جوزيه دياز

راجع: الحكاية؛ السرد؛ الشاعر؛ الجوائز الأدبية؛ الجمهور؛ نظريات الحكاية؛ الرواية.

الرواقية — STOÏCISME

(نسبة إلى «الرواق» الذي كان يجتمع فيه اتباع زينون، وهي فلسفة تقول بأن كل شيء في الطبيعة إنما يقع بالعقل الكلي ويقبل مفاعيل القدر طوعاً. م.م.)

يغطي المذهب الرواقي الذي عرف في العصور القديمة، والذي مثله في روما كل من سينيك، ثم ابيكتيت، يغطي مجمل الفلسفة: المنطق، الطبيعي، والأخلاق. يرى هذا المذهب، أن الكائنات الحية، ومنذ ولادتها، تميل للبحث ومعرفة ما يتلاءم

مع طبيعتها وما يتعارض معها، وبالتالي فإن العيش المنسجم مع طبيعتنا بخاصة ومع الطبيعة بعامة شيء واحد، ويركز على عقلانية مقاربة «الخير» المنجز على هذه الشاكلة. وفي نفس الوقت، فإن الرواقيين، وبحكم معرفتهم بوجود عواطف مقاومة لهذا التوجه داخل الإنسان، أو تنحو مناحي شتى، حاولوا التغلب عليها بإخضاعها لفحص دقيق: الحكيم ـ قالوا ـ بمنأى عن العواطف (يبلغ الـ: *ataraxie*). مارس علم الأخلاق الرواقي تأثيراً قوياً على أدب الأخلاقيين، كما على تصور الشخصيات.

في فرنسا القرن السادس عشر، لقيت مؤلفات بليتارك وسينيك صدى واسعاً. الدليل الفاقع على هذا هو مونتيني الذي قام في كتابيه الأولين بشرح عميق لكتاب سينيك «*رسائل إلى ليسيليوس*». إذا كان الأمر كما ورد في الفصل 39 من الكتاب الأول «أعظم شيء في هذا العالم معرفة كيف نكون لذاتنا»، وأن الأمر الآخر هو أن «طعم الخير والشر مرتبط بالفكرة التي لدينا عنهما»، فإن الاستنتاج المنطقي الناجم عن هذا أن «الأحكام الخاطئة هي الأسباب الوحيدة لعواطفنا، ويكفي أن نراها في «حقيقة وجودها» لنتخلص منها بتأثير الخطاب وحسب» (ج. مورين): موقف مطابق لموقف الرواقيين. بعد ذلك، تبنت الأخلاقية المسيحية الرواقية، وغدت الرواقية المسيحية شكلاً من أشكال الدوكسا في المرحلة الكلاسيكية. لم يحدث هذا دون صعوبة، لأن هناك اعتبارين جعلا تبني الرؤى الرواقية أمراً صعباً. الأول هو صرامتها، كي لا نقول تنسكها، القول بأن الحكيم مجرد من الأهواء، يعني أن ننسب إلى الإرادة البشرية مقدرة، ما من أحد، ومونتيني في طليعتهم، إلا ويرى أنه مبالغ فيها. جرى النظر إلى الكبر والتصلب الأخلاقيين في الإرادية الرواقية وكأنهما شكل من أشكال التكبر (*hybris*) ورفضتا من قبل أولئك الذين، مثل باسكال، ركزوا على العكس على الضعف المكون للطبيعة البشرية: «اعترف أمامك يا سيدي، أسرَّ باسكال إلى م. دي ساسي، أنني لا أستطيع أن أرى دون إحساس بالفرح في هذا الأديب [مونتيني] العقل الرائع الذي هوجم بأسلحته بالذات، وتلك الثورة الدموية للإنسان ضد الإنسان، والذي بالشراكة مع الله، وبقدر ما يسمو بأقواله الحكمية، يلحقه بطبيعة الحيوانات». يرفض النقد الجنسيني، رغم اعترافه بفضل أتباع ابيكتيت بالتفاتهم إلى «السيد الخير» المضارع للبحث المسيحي، يرفض هذا النقد الزعم الداعي إلى التفكير انطلاقاً من مفهوم للطبيعة من وجهة نظر مستقلة عن الخطيئة الأصلية، أو من إرادة مبالغ فيها في مواجهة الضعف البشري. يتناول التحفظ الثاني تحليل الأهواء. في الموضع الذي ترى الرواقية فيه الشر، يرى فيه المحدثون طاقة، تحدد وجهة

استعمالها ما إذا كانت سلبية أو إيجابية ضمن تصور يحظى بدعم من «الكنسيين» أو «اليسوعيين»: وهكذا فإن الرواقية التي كانت قوية في عصر النهضة وفي المرحلة الكلاسيكية، قل تأثيرها بعد ذلك.

إضافة إلى مؤلفات الأخلاقيين، أبرز كتاب مثل كورناي الطبيعة النزاعية التي يمكن أن تكتسبها هذه الأخلاقية. يظهر مدى كبر المثال الأعلى الرواقي شخص من طراز الأمبراطور أوغيست (*«سينا»*، 1641) الذي يصرخ قائلاً: «أنا سيد نفسي مثلما أنا سيد الكون» ولكنه يقدم شخصيات مثل ميديه تسعى لإخضاع الواقع لسلطة إرادتها: («على النفس أن تصمد بقدر ما تشعر أنها مهددة/ وفي مواجهة النصيب سر مطاطىء الرأس»)، ومن هنا يأتي التخلي عن أي حرص على التغلب على الأهواء. ضعفت بعد ذلك، غير أن الرواقية عادت لتطفو على السطح بشكل متقطع. وهكذا فإن روسو على وجه الخصوص، *«أحلام اليقظة»* (1782) نشد المثل الأعلى في طمأنينة تأتي لتشكل سداً منيعاً في وجه المشاعر المؤلمة الناجمة عن ذكرى الاضطهاد الذي لقيه. مجّد فينيي في *«بيت الراعي»* (1844) و*«موت الذئب»* (1843) الكبر الرواقي في مواجهة أوهام العالم. وخلاصة القول تبدو الرواقية على أنها حالة أرستقراطية.

Brun J., *Le stoïcisme*, Paris, PUE, 1958.- Goldschmidt V., *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, 1963.- Ildefonse F., *Les stoïciens*, Paris, Les Belles Lettres, 2000-2001.- Maurens J., *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Armand Colin, 1966.

جون جاكسون

راجع: المؤثرات؛ العصور القديمة؛ التنسّك؛ المسيحية؛ الكلاسيكية؛ الجنسينية؛ الأهواء؛ الفلسفة؛ النهضة.

الرواية ROMAN

في الأصل الرواية هي حكاية مكتوبة بالرومانية، أي باللغة العامية، لا باللاتينية. هذا هو التعريف بحده الأدنى، ونتيجة لهذا فإن الرواية نوع غير ثابت ومتغير الشكل: وبالتالي لا يمكننا الإشارة سوى إلى بعض ملامحه وسماته. من حيث الشكل، يتعلق الأمر بسرد خيالي لوقائع ملموسة، بالتعارض مع السرد التاريخي (غير الخيالي) والخيال التمثيلي (المسرح)، والخيالات المجردة المتمثلة بالإبداعات الفلسفية، فضلاً عن ذلك هي نثر (حتى وإن كانت أوائل الروايات، التي ظهرت في العصر الوسيط، كانت نظماً). يمكن لهذا النوع الذي لا يستقر على شكل، معالجة

شتى أنواع المواضيع، وهو بالتالي قابل لتلقي جميع أنواع الفئات الفرعية المتخصصة. عدم قابلية الرواية للتحديد هو إذن أول ما يميزها، كما صمدت في وجه التصنيفات التقليدية للخطابة والآداب ـ الجميلة.

لم تعرف العصور القديمة اليونانية ـ اللاتينية ـ ولسبب ما ـ لم تعرف الرواية. ومع ذلك، يمكننا أن نلحق بهذا النوع، في مرحلة تعتبر ما قبل تاريخه، الحكاية اليونانية «تيياجين وشاريكليه»، بل و«*ساتيريكون*» لبيترون. غير أن تاريخ الرواية بالمعنى الدقيق يبدأ في القرن الثاني عشر. بدأ أولاً مع الحكايا المقتبسة من ملاحم العصور القديمة («*إينياس*»، «*حكاية طروادة*»)، وبخاصة مع حلقة روايات «الطاولة المستديرة» لكريتيان دي تروا. اغتنى النوع تدريجياً، وغالباً ما كان على شاكلة نصوص منظومة شعراً. في عصر النهضة، ساهم ظهور القصة من جهة، والعروضات القائمة على المحاكاة الساخرة للخيالات الوسيطة في روايات رابليه، و«*دون كيشوت*» لسرڤانتس، ساهم في إعادة تركيز الخيال السردي على مزيد من الواقعية والتفكير الأخلاقي. في نفس الوقت أدى الظهور الفلسفي لإنسان مفكر متمايز عن الجماعة إلى شق طريق للرواية في ميدان التحليل النفسي على قاعدة محبة أخلاقية وتفكر رعوي («*الأستريه*» 1607 ـ 1627). يضاف إلى هذا، فقد أتاحت الحرية الشكلية للنوع، أن يستغل فيما بعد، في أشكال هجائية، واعتراضات اجتماعية أو دينية في «الروايات الهزلية» (سوريل، سيرانو، سكارون).

عرفت الرواية آنذاك نجاحاً كبيراً، يشهد على ذلك رواج كبرى الروايات البطولية والعاطفية القائمة على أصول شبه تاريخية مثل «*كليلي*» (1654 ـ 60) لمادلين دي سكيديري. ظهر نقد للنوع البطولي والرعوي مع «*الأنتي ـ رومان دي بيرجيه اكستراڤاغون*» لسوريل (1627). ثم أخذت تظهر بأشكال جديدة: رواية التحليل عبر «الرواية التاريخية الغرامية» «*أميرة كليڤ*» (1678)، حكاية رسائلية «*الرسائل البرتغالية*» (1669)، عودة إلى العصور القديمة مع «*تيليماك*» (1699). ازدهر تحليل العواطف في القرن الثامن عشر، كما الواقعية الاجتماعية، والنزاع الفلسفي ـ السياسي دون التخلي عن متعة حكاية المغامرات. من هنا التنوع الكبير في الاتجاهات، بدءاً من الرواية التشردية (ليزاج) وصولاً إلى الرواية العاطفية («*هيلوييز الجديدة*» 1762) مروراً بالسخرية الاجتماعية (*الرسائل الفارسية* 1721) والحكاية الماجنة الأيروتيكية (كريبيون). ما إن تعرضت الرواية للمراقبة، حتى لجأت إلى أشكال خفية متخذة مظهر المذكرات (*حياة ماريان* 1731 ـ 41) أو المظهر التراسلي

الذي بلغ الذروة (رستيف، لاكلو، إلخ). تشكل رواية *«جاك القدري»* لديدرو شكلاً من نقيض ـ الرواية، وذلك بتبيان مكامن قوة وتعارضات النوع. غير أن الرواية، بلغت ذروة سيطرتها في القرن التاسع عشر إلى حد بات ممكناً معه قيام المبادلة أحياناً بين لفظتي «رواية» و«أدب». في ألمانيا أولاً (*«ويلهم ميستير»*، لغوته»، 1776 ـ 85) ثم في فرنسا *«رينيه»* لشاتوبريان (1802)، و*«أدولف»* لبنجامين كونستان 1816)، تحدد شكل «الرواية التهذيبية» التي غدت أيضاً نموذجاً يحتذى لقسم لا بأس به من النتاج الروائي: شاب (ونادراً ما تكون صبية)، يلقي بنفسه في غمار الحياة بطموحاته وأوهامه العاطفية، يكتشف مقاومة الواقع له، ويجني من ذلك حكمة مشوبة بشيء من الخيبة. كذلك تميز العصر بتفتح كل أشكال الأنواع الفرعية: الرواية السوداء، الرواية التاريخية، الرواية الخيالية، الرواية المتسلسلة، الرواية التثقيفية، الرواية البوليسية الرواية للفتيان، الرواية الكاثوليكية، إلخ. وفي هذا السياق طمحت الرواية إلى إنجازات جديدة. أرادت لنفسها أن تكون خطاباً معرفياً، قادرة حتى في شكلها الخيالي على إنتاج ونقل معرفة أصيلة. أرادت لنفسها أن تكون «تاريخاً»: وهكذا أراد بلزاك أن يقدم في *«الكوميديا البشرية»* لقرائه المجتمع بأسره. أرادت لنفسها أيضاً أن تكون علماً اجتماعياً، بل وحتى علماً مطابقاً للفيزيولوجيا الوضعية التي ألهمت زولا. كما أرادت لنفسها أيضاً أن تكون فناً مستقلاً تماماً. وهكذا تميز القرن أيضاً بصياغة شعرية خاصة بالرواية. يرمز نتاج فلوبير إلى هذا الجهد، الذي جاء متبوعاً بأفكار نظرية مسهبة حيث بات هدف الرواية الأول هو الرواية نفسها. في بداية القرن العشرين، شكل نتاج پروست، جويس وڤيرجينيا وولف، النقطة المركزية لمرحلة الاستبطان النوعي هذه. وبحسب بعض وجهات النظر فإن كل ما فعله القرن العشرون هو السير على طرق شقت قبلاً، بعد تحسينها وتبنيها. في هذا القرن، صارت الرواية هذه اللغة العالمية والمتعددة اللغات للأدب، وفرضت نفسها مقدمة للجمهور النص الخيالي «للتقرير العالمي» الذي أدانه مالارميه منذ سنة 1897، والتي تعتبر الصحافة شكله الوثائقي. منذ سنة 1914 وحتى أيامنا هذه، تقدم شهادات على الحروب، والثورات، والتحولات القومية التي حدثت في جميع القارات، قبل أن تكشف لنمجتمعات الصناعية صورة قلقها وحنينها إلى الماضي. رواية ذات أطروحة، رواية «واقعية» «ساغا»، لم يتوقف هذا النوع عن التنوع. أشكاله الشعبية وفيرة: الرواية البوليسية، رواية الخيال ـ العلمي، الرواية العاطفية. في موازاة ذلك، يستمر بعض الكتّاب، وبأشكال متنوعة في حمل قضية النوع، رافضين الأساليب الموروثة عن

القرن التاسع عشر: الرواية ـ الصرخة لسيلين، الرواية التزامنية لسارتر، و«الرواية الجديدة» أيضاً. ولكن عوضاً عن خيالات الكلمات، أخذت تحل شيئاً فشيئاً، في الثقافة العالمية، خيالات الصور، والأشكال المتعددة التي تقدمها التقنية الإلكترونية: من هنا عودة فكرة «أزمة الأدب» المتداولة في الخطاب النقدي في أيامنا هذه، وهو معنى معروف، ظهر لأول مرة في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، أي في تلك المرحلة التي بدأت الرواية فيها تتخذ وضعها المهيمن. كما لو أن الأدب الذي يرى نفسه خيالاً قبل كل شيء، بات محكوماً أن يشك في ذاته. علامة متلازمة: عن طريق الخيال الذاتي، السيرة أو السيرة الذاتية المقنعة، تفسح الرواية في المجال أكثر فأكثر لمرجعيات «حقيقية».

تركز غالبية الطروحات النظرية المتعلقة بتاريخ الرواية على شعرية النوع. فعلى سبيل المثال، يثير أورباخ مسألة التخلقية ـ عرض الواقع ـ، يلح باختين على الحوارية، هذا الكلام الجماعي للبشر، الذي أخذت الرواية على عاتقها مسؤولية جعله أدباً. يركز الجميع على الترابط التاريخي ما بين هذه المميزات الشكلية وتطور المجتمع الأوروبي، الذي يقدمه الخيال للقراءة من خلال أحداثه والثقافة البطولية والجماعية للرواية اللطيفة، وصولاً إلى العالم المجرد عن الإنسانية («المشيء»)، والرومانطيقية التي كانت تركز على مسألة الفرد وعلاقته «بالله» أو «التاريخ»، الأرضية المميزة لهذه المقاربات حيث تغلب الرؤية الفلسفية ـ التي نجدها عند هيغل الذي رأى في الرواية جهداً للجمع بين المثل الأعلى للشعر ونثر الواقع الاجتماعي، كما استعاد لوكاش الصورة وفق وجهة نظر ماركسية، ورأى في الرواية الشكل الخاص بالسلطة البرجوازية، كما كانت الملحمة بالنسبة للأرستقراطية. ولكن لماذا يستطيع الخيال المكتوب نثراً أن يكون أكثر طواعية في التعبير عن هذه الاهتمامات أكثر من المسرح والشعر اللذين عرفا هما أيضاً تحولات عميقة وذلك بدءاً من القرن التاسع عشر؟ على نظرية الرواية هنا، أن تأخذ بعين الاعتبار حدثاً بسيطاً ولكنه أساسي. للرواية خصوصية كونها نصاً يقدم للقراءة أكثر مما هي كلام يلقى ليستمع إليه كما هي الحال مع الشعر المنشد، والمسرحيات التي تمثل أو كل شكل من أشكال البيان. كما أنها هي التي تحتضن كل ما لا يلقى وإنما يقرأ: وبخاصة، كل ما هو في الإنسان من أفكار وأعمال تنأى بنفسها عن الاجتماعية الخالصة. وهكذا استطاعت الرواية أن تتوسع أكثر من سائر الأنواع في الخطاب الغرامي، خارج الطرق التي كانت أنواع الخطاب الأكثر رسوخاً (الكاهن، القانون...) تخضعها للرقابة. يضاف إلى هذا، أن

الرواية تقوم على جوهر منبثق من «أنواع الخطاب» ـ وليست كما يقال بأنها مفارقة تاريخية غالبة من «الأنواع الأدبية». تفسر هذه الخصوصية التطورات التاريخية للنوع. وبما أن الأدب يتحدد بالنسبة لعلاقته مع تقليد الخطاب الموروث من العصور القديمة، فإن الرواية أعادت إنتاج، عن طريق الخيال، الأنماط التلفظية التي يتضمنها القانون الخطابي: من هنا الروايات التراسلية، الحكايا ذات الدرج[1]، المذكرات المزورة، الحوارات الخيالية. ضمن هذه الشروط، ومهما تكن درجة حيويتها، فإنها تشكل طباقية للآداب ـ الجميلة (الفصاحة، الشعر، التاريخ)، اللهم إلا إذا تحولت هي نفسها إلى «تاريخ». في المقابل، فإن الانتشار الكثيف للمطبوع في القرن التاسع عشر، منحها الوسيلة التي تقدم فيها للقارىء ما يطلبه في نفس الوقت في الجريدة: نص يجمع بين المتعة والفائدة ـ صيغة حديثة لِ (*dulce et utile*/ *الممتع والمفيد*) للكلاسيكيين. كان لا بد من مرور قرن كامل لتترسخ هذه «البيانية الجديدة» التي حدس بها زولا في «*الرواية التجريبية*» والتي تجمع بين الاستخدام المضبوط للمقولبات الخيالية والموضوعات الروائية. غير أن كل بيان ينتهي به الأمر إلى أن يكون نسخة عن الصورة نفسها، وهكذا ربما كنا نحن اليوم إزاء رواية تتطلب إعادة تحديدها.

Auerbach E., *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968. -Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. -Chartier P., *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990. -Coulet H., *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris, A. Colin, 1968. -Hamburger *K.*, *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, 1986.

آلان ڤيلان

راجع: المتخيل؛ الأنواع الأدبية؛ الأدب؛ الرواية الجديدة؛ القصة؛ النثر؛ الواقعية؛ نظريات الحكاية؛ المرجع، مرجع الدلالة.

رواية بالصور ROMAN-PHOTO

هذه اللفظة (نجد أيضاً «roman-photos», «photo-roman» و «photoroman») تعني سرداً مصوراً، يقترب ترتيبه الشكلي من الحكاية المصورة ومن الـ «comic strips» الأميركية. النصوص الحوارية أو الفردية مختصرة ومطبوعة على الصور، وغالباً ما تكون على شاكلة (phylactère) أو «أختام». بين الصور، هناك حكاية مضمرة تؤمن استمرارية السرد. تشكل الرواية بالصور التقليدية، والتي تطبع على

(1) (حكاية تضم حبكتها مشاهد غريبة عن الحدث الرئيسي مدرجة فيها كالجوارير. م.م).

شاكلة مسلسل في الصحف، والمتوفرة كاملة في كتيبات تباع في المكتبات، أو بوساطة الاشتراك، تشكل نوعاً روائياً مرتبطاً بالأدب العاطفي. إنها تمجد الحب الذي يحترم المواضعات الأخلاقية.

يمكن تبين أصول الرواية بالصور في الأدب الإلصاقي، والرواية المسلسلة والرسوم المتحركة. النوع قريب من السينما، التي، وبعد الحرب العالمية الأولى، أنجبت أشكالاً مطبوعة من مثل الرواية السينمائية، وأثارت شغف جمهور لا يتوفر له الولوج دائماً إلى صالات العرض. الأب المباشر للرواية بالصور هو «الرواية المرسومة» المستوحاة من الحكاية المصورة بالتصوير المائي في نهاية الأربعينيات. كانت الولادة الحقيقية للرواية بالصور في إيطاليا سنة 1946 في سياق إيطاليا دمرتها الحرب، عندما قام الأخوان دومينيكو وألسيو ديل ديكا بإطلاق مجلة أسبوعية *«الفندق الكبير»*، نشرا فيها روايات مرسومة نجحت على الفور. اتبعا خطة بسيطة: عنوان فصيح، رجل وامرأة يبحثان عن حب حقيقي، يواجهان اختبارات وتجارب تكشف لهما عن الحب المطلق. ترجع فكرة قص حكايا مع صور تهدف فقط إلى هذه الغاية، ترجع إلى إيطاليين آخرين: ستيفانو ريدا وداميانو داميانو داميانو. انتشار الرواية بالصور هو حكاية أسرة. وبالفعل، فإن سينو ديل ديكا كبير الأخوين السابقين، أسس *«المنشورات العالمية»* مما سمح بتفجر النوع ونجاحه. مأخوذة من سيناريوهات أصيلة، أو مقتبسة عن روايات ناجحة، لقيت الرواية بالصور نجاحاً سريعاً في إيطاليا، وغالباً بوساطة ترجمة النتاج الإيطالي، في جميع بلدان الثقافة اللاتينية: في فرنسا وبلجيكا أول الأمر، ثم في كندا وإسبانيا وأميركا اللاتينية، بعد أن ترسخت في المحيط المتوسطي. غرفت الرواية بالصور سنوات عزها ما بين نهاية الأربعينيات وبداية السبعينيات، أدى ظهور المسلسلات التلفزيونية إلى فقدانها جمهورها، واستبدالها بأنواع هامشية من مثل الرواية بالصور ساخرة كانت أو بورنوغرافية.

رغم (أو بسبب) نجاحها الكبير، فإن الرواية الشعبية بالصور، عوملت باحتقار من قبل الأدباء، وتلقت إدانة غير مجدية. في قلب المعركة: يتوجه الأدب الشعبي، ومثله الحكاية العاطفية إلى مخاطبة، قراء بغالبيتهم من النساء، كما يزخر بشخصيات منمذجة امتثالية. ومع ذلك فإن الأشكال الحديثة للرواية بالصور ترتاد إمكانات شكلية متنوعة وتمارس مزيجاً غير مسبوق في وسائل الإعلام. بقي أن نذكر أن الرواية بالصور، وخلافاً للحكاية المصورة، انحصرت في نمطية موضوع واحد، تكرره إلى ما لا نهاية، دونما أية متغيرات، اللهم إلا إذا استثنينا بعض المحاكيات الساخرة.

Baetens J. & Gonzalez A., *Actes du colloque de Caceite (Fondation NOESIS), 21-28 août 1993,* Amsterdam- Atlanta GA, Rodopi, 1996. -Baetens J., *Du roman-photo,* Mannheim, Médusa-médias. -Paris, les Impressions nouvelles, 1994. -Bensvy M. J., *Le roman-photo: étude d'un genre paralittéraire,* Thèse (Ph.D.), Harvard University, UMI Dissertation Services, 1993. - Chirollet J.C., *Esthétique du photoroman,* Paris, Edilig, 1983. -Saint-Michel S., *Le roman-photo.* Paris, La rousse, 1979.

ناتالي روكسبورغ

راجع: القصة المصورة؛ المسلسل؛ الصورة (الإنطباعة الذهنية)؛ الأدب الهامشي؛ الرواية.

الرواية البوليسية ROMAN POLICIER

الرواية البوليسية هي قصة خيالية تتناول تحريات تدور حول جريمة أو جرائم قتل، ويتم السرد بيها استرجاعياً: يقوم التحقيق على إعادة بناء حكاية ما حدث، وهذا ما لم يشهده لا القارىء ولا المحقق. تقوم البنية على عوامل أربعة: الجريمة، المحقق، المشتبه به والمجرم. عرف انتشار النوع خروقات متنوعة لهذه القيود النموذجية. ولد ظهور صياغات جديدة، أنواعاً فرعية منها رواية الجاسوسية، رواية الإثارة، والرواية السوداء.

في فرنسا، تشكلت الرواية البوليسية انطلاقاً من الرواية المتسلسلة التي تناولت الجريمة (اي. سو، پ. فيڤال، پونسون دي تيري). في ظل «الإمبراطورية الثانية» عبرت الحكايا القضائية لكاتبها اي. غاوبريو وإن جزئياً عن تحريات دارت حول دراسة العادات. أما صيغة الحكاية المحصورة بالتحري فقط، والتي اخترعها ا. پو (1841) فكان أول من تبناها ا. شافيت (*«غرفة الجريمة»*، 1875) ثم هـ. كوڤين (*«ماكسيميليان هيلير»*، 1886).

في تلك المرحلة، فرض البريطانيون نموذجاً (*«The moonstone»*) لكاتبها و.كولينز وذلك منذ 1868، وبخاصة *«شارلوك هولمز»* ك. دوال سنة 1888) تبعه في فرنسا ج. ليرو (*«روليتابي»*، 1907). كتب م. ليبلان باعتماده بطلاً خارجاً على القانون *«أرسين لوبين»* (1905)، نصاً خفيفاً وأنيقاً تناول فيه عبقرية الجريمة، سيقود إلى *«فانتوماس ب. سوڤيستير وم. ألين (1911)*.

عرف هذا النوع استقلاليته في الثلاثينيات. ظهر في مجموعات متخصصة. شجعت هذه المجموعات على ترجمة النتاج البريطاني («القناع»، «البصمة»)، كما شارك فيها أدباء فرنسيون وبلجيكيون، ك. أڤيلين، ج. ديكريه، ج.ل. سانكييوم، پ. ڤيري، س.أ. ستيمان. ظهر نموذج أميركي ثان منذ الحرب، *«thriller»* وراويها

الذي يبدي مقاومة شديدة. تحت الاحتلال، قام عدد من الأدباء الفرنسيين (ل. ماليه. ل. شاڤنس) بتوقيع نتاجهم بأسماء مستعارة إنكليزية الوقع.

من الحرب الباردة وحتى «أيار 68» توزع النوع على محاور ثلاثة: هناك أولاً تخصص يسمح بتمييز السلاسل، هناك «السلسلة السوداء» «البوليسية» الخاصة، وهناك «جريمة ـ النادي» الهادفة إلى الإثارة واللغز. تلا بعد ذلك الترجمات الغزيرة، استمر الأدباء الفرنسيون في انتحال الأسماء الأميركية المستعارة، وبخاصة لأوائل كتاب الروايات السوداء الكبار، ج. اميلا، ل. ماليه، س. أركوويه. وأخيراً، ترسخ ميل إلى الواقعية (أ. سيمونين، أ. ليه بريتون، ج. جيوفاني)، يخفف منه أحياناً تفكير لعوب (بوالو ـ نارسيجاك، ل. ك. توماس، ج. ج. أرنو، س. ، جاپريسو).

اضطربت هذه المحاور في المرحلة التي تلت، حيث ترسخت الواقعية النقدية للرواية السوداء المسيسة (ج. پ. مانشيت، ج. ڤوترين، ت. جونكيه، د. دينينكس)، وغالباً ما دار الأمر بمنتهى البراعة (ڤيار وزكريا، ثم رييوڤين، پ. سينياك، ج. ب. پو، ج. لاهوغ)، محاولات للتوليف (م. ليبرين، م. ڤييار، د. پيناك). نلاحظ أخيراً عودة رواية اللغز، ظهور المرأة في الرواية السوداء، والترجمات المتنوعة (إيطاليا، إسبانيا، السويد، ألمانيا، إلخ).

في البلاد الفرنكوفونية قامت تقاليد خاصة في كيبيك (ج. م. پوپار، ك. برويه) وفي بلجيكا (ستيمان وسيمينون، اللذين عرفا مسيرة لامعة في النشر الفرنسي).

مالت الرواية البوليسية إلى شكل من أشكال الإنتاج والاستهلاك المتسلسلين. يستحيل فهم هذه الظاهرة دون الالتفات، إلى جانب الأدباء الموهوبين، إلى الدور الرئيسي للمجموعات. كما يستحيل عدم ربط هذا الأمر بالسينما، والأفلام التلفزيونية، وكذلك المسلسلات المتلفزة، إضافة إلى الحكاية المصورة. تمارس هذه الأنواع الإعلامية المتنوعة تأثيراً متبادلاً فيما بينها، وتساعد على تعويد المستهلكين على موضوعاتها وإبداعاتها الرواية. الجنس والضعف عملة متداولة في عالمها. وهكذا، ومن الناحية المؤسساتية لطالما أدى انتماء النوع إلى الثقافة الإعلامية، والنزوع الطبيعي إلى التسلسل إلى حرمانه من الشرعية. غير أن الرواية السوداء غالباً ما لفتت انتباه المثقفين ولقيت حظوة لديهم، نذكر على سبيل المثال سارتر وإيكو. والواقع أنها تمتلك فعالية الإثارة، مما يشد انتباه القارىء، كما يفيد منها أحياناً لانتقاد مظالم، فساد، واستعباد، السلطة الاجتماعية. بقي أن نذكر أن النوع البوليسي، غالباً، ما يتداخل في البينصية الأدبية.

Dubouis J., *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992. -Eisenzweig U., *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986. -Lebrun M. & Schweig- Haeusser J.-P., *Le guide du polar, Histoire du roman policier français*, Paris, Syros, 1987. -Reuter. Y. (éd.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses de l'université de Vincennes, 1989. -Verdaguer P., *La séduction policière*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1999.

جان - موريس روزبيه، پول بليتون

راجع: القصة المصورة؛ المسلسل؛ الأدب الشعبي؛ الرواية.

الرواية التاريخية ROMAN HISTORIQUE

تشكل الرواية التاريخية نوعاً فرعياً من أنواع الرواية، حيث لا يكتفى فيها بدمج الشخصيات والوقائع التاريخية بالخيال، بل هي أيضاً تمثل دوراً أساسياً في تسلسل الحكاية.

تبدو الرواية التاريخية على أنها فطرية في النوع الروائي. أوائل الروايات التي ظهرت في فرنسا في القرن الثاني عشر (مثل *«رواية الإسكندر»* أو رواية *«طيبة»* مستمدة من العصور القديمة). لقد غرفت مما يغذي السجل الملحمي الذي تصوره، (وتبدو كما لو أنها الشكل المحدث للملحمة) مع تأكيدها في الوقت نفسه على قيم صغار ومتوسطي طبقة النبلاء - الفروسية - التي تخاطبها. امتد استخدام التاريخ كضامن حتى القرن السابع عشر، حيث كثر ظهور الحكاية - النهر ذات الإطار التاريخي الخيالي. زعمت هذه الحكايا أنها جرت في عالم «الفرنك» (*«فارامون»* لمؤلفها لاكالبرينيد، 1661) أو في تاريخ إنكلتره (نذكر مثلاً *«كونت ايسيكس»*، 1638)، أو في الأغلب أنها جرت في العصور القديمة. وهكذا استخدمت مدموزيل دي سكيديري لروايتها *«كليلي»* (1654 - 1661) إطار الحروب الأهلية التي قادت إلى «جمهورية روما» لتصور في الواقع مجتمعها المعاصر. أحدث تطور المفاهيم المتعلقة بالتاريخ تغييراً معيناً: اقتربت هذه الحكايا من المعطيات الفعلية، لم تعد موجزة، وباتت أكثر «واقعية» في نوع «القصة التاريخية الغرامية» التي جسدت *«أميرة كليف»* (1678) نجاحها الأمثل. رغم بضع محاولات، فإن عصر التنوير الذي مال إلى تحليل الحدث التاريخي ونقله في السير والأبحاث، لم يهتم بإعادة خلقه في الرواية. في المقابل زادت تجربة الثورة الفرنسية من حدة الاهتمام بالتاريخ. تجلى ذلك بمزيد من الاهتمام بالرواية التاريخية، التي اتجهت منذ سنة 1830 لتتمأسس كنوع خاص. النموذج هو الاسكتلندي والتر سكوت («إيڤانهويه»، 1819). كان يبعث الماضي من خلال

لوحات ومشاهد يعرض فيها العادات والمعتقدات، وليمنح الأحداث طابعاً دراميأً، كان يصور الصراعات القائمة بين الجماعات عبر تجسيدها بشخصيات تمثلها بما في ذلك ـ وهنا الجدة ـ من ينتمي إلى الشعب «العادي».

اقتدي بهذا النموذج في فرنسا وفق مفاهيم الأدباء ونظرتهم للتاريخ والسياسية: الحنين إلى «النظام القديم» لدى فيني (*«الخامس من آذار»*، 1826)، جمالية وسيطة وقيم أخلاقية سامية لدى فكتور هيغو (*«نوتردام دي باري»*، 1831) في بلجيكا (*«أسطورة ايلانبيجل ومغامراته...»*، 1867) لكاتبها دي كوستير التي تثني على الحرية القومية. تكيفت النزعة العلمية لنهاية القرن التاسع عشر بشكل سيىء مع التشويهات التي حملها هذا النوع للتاريخ، الذي فقد شيئاً من حظوته في القرن العشرين. ومع ذلك فإن البحث عن ملاذ والرغبة بالاستمتاع والتعرف إلى الماضي، لا تزال تمنحه منزلة مهمة في الأدب الواسع الانتشار. انتقلت إعادة استحضار التاريخ من الكتاب إلى الاقتباس التلفزيوني (*«الملوك الملعونون»* م. دريون، 1955 ـ 1977، *«الدراجة الهوائية الزرقاء»* ر. ديفورج 1981). يبدو هذا الأمر أكثر دقة في مؤلفات زوويه أولدنبورغ، فرانسواز شانديرناغور، روبير ميرل. هناك أدباء هاجسهم المنزلة والتكريس، يتحاشون الكتابة في بعض أصناف هذا النوع المفرطة في شعبيتها أو الوثيقة الصلة بواقعية عفا عليها الزمن، وذلك بتقديم تأملات تتعلق بالتخلي الإلهي عن الشرط الإنساني، ومدى هشاشة هذا الشرط في مواجهة الاضطرابات التاريخية، كما هو الحال مع مارغريت يورسينار (*«مذكرات هادرين»*، 1951). حدّث أراغون في *«الأسبوع المقدس»* (1958) أساليب الكتابة (تعدد الأصوات، كاتب ـ قاص شخصية الحكاية). وأخيراً، هناك حدث لا يخلو من دلالة، منحت جائزة غونكور سنة 1999 لرواية تاريخية تصور الملحمة النابولونية: ج. رامبو، *«المعركة»*.

نوع جديد ـ لم يكن معروفاً في العصور القديمة، ولطالما كان قليل الحظوة، صنفت الرواية التاريخية زمناً طويلاً تحت سقف «التاريخ» في الفهارس القديمة. جعل هذا الارتباط الأصلي من الرواية التاريخية حالة نموذجية من العلاقة بالماضي تحاول التوفيق بين الحقيقة وإعادة العرض. وإذا سلمنا بما قاله بول ريكور «ليس هناك من زمن يفكر فيه إلا إذا حكي» (*«الزمن والحكاية، الزمن المحكي»* باريس، ليه سيي، 1981، ص. 343)، فالرواية التاريخية إذ ذاك تلعب دوراً متمماً للتاريخ. في المقابل، فإن إحدى خصوصيات النوع هي إقامة اتصال بين الخطابية والشعرية. بتقديمها للماضي، إنها تشكل في الواقع تأويلاً «للتاريخ»، ويجد كتّابها فيها وسيلة ذات فعالية خاصة لنشر تصورهم للعالم، وقراءتهم للماضي بطريقة تبرر تفكيرهم.

Lukacs G., *Le roman historiqe* [1954] Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001. - Peyrache-Leborgne D. et Couégnas D., *Le roman historique: récit et histoire*, Nantes, Pleins Feux, 2000. - Vanoosthuyse M., *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF. 1996. -Coll.: *Le roman historique, NRF*, 1972, n°.238. -*Le Roman historique, R.H.L.F.*, mars-juin 1975.

سيسيل ڤاندربلين

راجع: التاريخ؛ التأريخ الرسمي؛ الواقعية؛ الواقعي؛ المرجع؛ مرجع الدلالة؛ الرواية؛ الزمان.

الرواية التراسلية — ROMAN ÉPISTOLAIRE

راجع: الرسائلي؛ المراسلة

الرواية التهذيبية — ROMAN DE FORMATION

ظهرت لفظة «*Bildungsroman*» في نهاية القرن الثامن عشر بقلم الجامعي الألماني كارل ڤون مورغنسترن الذي استخدمها للدلالة تارة على «*سنوات تعلم ولهلم ميستر*» (1796) لغوته، وطوراً على مجمل الأدب الروائي». موضوع التباس ظاهر، بقي هذا المفهوم قليل التداول، قبل أن يستعيده عند منعطف القرن الأخير ويلهلم ديلتي للإشارة إلى المؤلفات التي تحكي دخول بطل يافع إلى معترك الحياة.

محيلاً إلى نفس المجموع النصي، لم ينتشر استخدام مفهوم الرواية التهذيبية في الخطاب النقدي الفرنسي إلا بعيد الحرب العالمية الثانية. وإذا كانت تروي كيفية تعلم فتى يافع بتوجيه من مرشدين متعددين، فإن للرواية التهذيبية رسالة تعليمية تهدف إلى تقديم الدروس للمراهقين، والنصح لمربيهم، وتقدم نفسها كرواية على علاقة بالتربية، علاقة هي بمثابة الأساس، يستمع البطل فيها إلى إرشادات أساتذته، قبل أن ينهض هو بمسؤوليات التوجيه.

تقع الرواية التهذيبية في الأصل على تقاطع الموروث التشردي مع الرواية التعليمية. إنها تأخذ في الواقع عن الكتابات التشردية موضوع الرحلة واللقاء لتعمله على طريقة الروايات التربوية للتنوير، مستلهمة بشكل خاص من «*مغامرات تيليماك*» (1699) لفينيلون. احتلت الرواية التهذيبية منزلة مهمة في الساحة الجرمانية، بحيث ساهمت في فرض النمط القصصي، ولطالما بدت لدى جمهور النقاد، وكأنها شكل من أشكال النتاج القصصي الألماني بامتياز. وعلى غرار «*سنوات تعلم ويلهلم ميستر*» قدمت نفسها على أنها رواية الفنان (*كينستلير*) والإعداد الثقافي (*بيلدنغ*). بعد هذا،

ابتعدت عن القيم (العمل، الحب) التي وضعتها رواية غوته في المقدمة، وصورت، كردة فعل ضد تزايد نفوذ «الدولة»، الصراع بين الفنانين والمفكرين والبرجوازيين وغير المثقفين. على شاكلة *«ريشار فيڤيريل»* (1859) لكاتبها ج. ميريديت، أو *«التربية العاطفية»* (1869)، لكاتبها غ. فلوبير، اختارت الروايات التهذيبية المنشورة في إنكلترة وفرنسا أن تكون رواية الخيبة. إنها في الواقع تحمل أسئلة تقودها إلى وصف وتفسير آلية عمل مجتمع تطرح فيه قضية انتقال المعرفة والسلطة بين الأجيال. زاعمة إعداد قرائها للعالم الاجتماعي الذي ينتظرهم، تتصدى الرواية التهذيبية لمجمل مكونات المجتمع، بناه كما تصدعاته. ولأنه كان في آن معاً عصر تفكر تربوي وتثقيف سياسي، كان القرن التاسع عشر زمن الرواية التهذيبية بامتياز. على شاكلة *«المجتثين»* (1897)، لموريس باريس، اختلطت أحياناً مع الرواية ذات الأطروحة أو مع الرواية ـ النهر، مثل *«جان كريستوف»* (1904 ـ 1912)، لرومين رولان. استعادت أهم الإبداعات الروائية، التي ظهرت في بداية القرن العشرين، مؤلفات توماس مان، جايمس جويس أو مارسيل بروست، استعادت موضوعاتها كما بناها.

أدب تعليمي وسهل التناول، غدت الرواية التهذيبية في فرنسا، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتحت تأثير النماذج المدرسية، نمطاً تعبيرياً، يمارسه، بشكل خاص، روائيون ينتمون إلى الطبقة الإبداعية الوسطى (مكسيم دي كامب، پول بورجيه. . .) والكتّاب الشبان. شجعهم نجاح *«عبادة الذات»* (1888 ـ 1891)، التي كتبها باريس، قام عدد من الأدباء المبتدئين (مورياك، مارتن دي غار. . .) بالتوجه نحو كتابة الرواية التهذيبية في كتاباتهم الأولى. مستفيدين من تناقضات العلاقة التربوية التي تقدمها، توجهوا إلى أولئك الذين لهم نفس العمر، كما إلى الراشدين الذين يعهد إليهم بإعداد الفتيان للاندماج بالمجتمع. شكل شبه إجباري، من أشكال الاعتراف الأدبي تعطي الرواية التهذيبية الكلام للشبيبة في اللحظة التي تتكون فيها هذه الأخيرة وسط الجمهور.

Jost F., «La tradition du *Bildungsroman*», *Comparative Littérature*, 1969, n°.21, p.97-115. - Lukacs G., *Théorie du roman* [1917], Paris, Gallimard, 1989. -Montandon A., «Le roman romantique de la formation de l'artiste», *Romantisme*, 1986, n°.54, p.24-36. -Pernot D., «Du *Bildungsroman* au roman d'éducation: un malentendu créateur?», *Romantisme*, 1992, n°.76, p.105-19; *Le roman de socialisation (1889-1914)*, Paris, PUF, 1998.

دينيس پيرنو

راجع: الأدب التعليمي؛ الطفولة والفتوة؛ التشردي؛ الرواية؛ الاجتماعية.

الرواية الجديدة NOUVEAU ROMAN

الرواية الجديدة تسمية فرضت نفسها في فرنسا في أواخر خمسينيات القرن الماضي للدلالة على خليط من الكتّاب بالاستناد إلى التجديدات التقنية لكبار روائيي الحداثة (بروست، جويس، فوكنر، كافكا، وولف. . .). عرض كل من ن. ساروت (*«مرحلة الشك»* 1956) وأ. روب ـ غرييه (*«من أجل رواية جديدة»* 1963) عدداً من الرهانات الأساسية لهذه العملية التي تميزت بمعارضة التصنيفات الروائية التقليدية: الشخصية، الحبكة، الوصف. . . هذا وقد جمعت «الرواية الجديدة» في فترة وجودها مجموعة من الكتاب (م. بيتور، ك. سيمون، ر. پينجيه، م. دوراس، ص. بيكيت. . .) ذوي الأساليب المختلفة، في حركة تفتقر إلى التنسيق الملموس. بعد أن ميزت التفكير النظري عن طبيعة العمل الروائي، فقدت النفحة الإبداعية في سبعينيات القرن الماضي، في الوقت الذي عرفت فيه حظوتها النقدية.

في خمسينيات القرن الماضي، شعر النقد ببزوغ اتجاهات في الأدب الفرنسي سماها: «مدرسة النظرة»، «الواقعية الجديدة»، «الرواية الفنية». . وبشيء من تأثير سارتر الذي ترجع إليه التصنيفات الوجودية التي أقامها أوائل الشراح (ر. بارت، م. بلانشو، ب. دور، ب. پينيو. . .) والتي ضمت هؤلاء الروائيين، مما شكل حركة تتوخى المسكوت عنه في اللغة المتداولة (ن. ساروت) وترفض التقنيات السردية الكلاسيكية. استغنت عن الراوي الكلي المعرفة، عن الشخصية والحبكة، حطمت التسلسل الزمني، أرست استعادة الفقرات الملحة (روب ـ غرييه، سيمون) والوصف الدقيق للأشياء. كما اتجهت أيضاً إلى الخلاص من «الوهم المرجعي» لتسأل اللغة كي تعبر عن قلق الإنسان، في عالم لم يعد يستطيع الزعم بأنه يسيطر عليه. يتعلق الأمر هنا بحركة داخل أدب ضيق، حركة طليعية: بعد عقد من الزمن، أعلنها بعض أدبائها مدرسة أدبية أساسية (كما فعل روب غرييه في *«من أجل رواية جديدة»*، 1963) وكذلك فعل شراحها، حتى ولو لم يتفقوا حول طبيعتها، ولا على مدى اتساعها. يعزز هذا التصور تنوع الذين أعلنوا اتباعها (ك. أولييه وج. ريكاردو)، وتعدد الدراسات النقدية (ل. غولدمان، ل. جانفييه، ج. ريكاردو. . .). في نهاية ستينيات القرن الماضي، تحالف «الروائيون الجدد» لمدة من الزمن مع جماعة *«تيل ـ كيل»* الذين بلغ البحث الشكلاني ذروته على يدهم.

سنة 1971، عقد مؤتمر دولي في سيريزي نظمه ريكاردو ركز على *«الرواية الجديدة: الأمس، واليوم»*. في ذلك الوقت رسخ الكتاب المنتمون (سلباً أو إيجاباً)

إلى هذا التيار، رسخوا طروحاتهم: اندرجت اصطلاحاتهم في بناء شكلاني يبرز انعكاسية الكتابة، ويتجه نحو المزيد من طمس الوهم المرجعي. وهكذا عرف تاريخ «الرواية الجديدة» مرحلة ثانية وصفت بـ«*الدلالية*» (ن. ولف). تكرست «الرواية الجديدة» فيما بعد عندما حصل ك. سيمون على جائزة نوبل سنة 1998.

يرتبط تاريخ «الرواية الجديدة» بوقائع أخرى جرت خلال السنوات الممتدة ما بين 1950 ـ 1970 ومثلت دوراً رئيساً في المشهد الفكري الفرنسي. لا يمكننا فصله عن الفرضيات البنيوية «للنقد الجديد» التي شكلت تبريراً «قبْلياً» للأبحاث النيو ـ روائية (ن. ولف ص75). على مستوى النشر، ترتبط الحركة بشكل خاص مع (ايديسيون دي مينوي/ منشورات نصف الليل) حيث نشرت غالبية هذه النصوص. كما ظهر نموذج جديد للمثقف، يفصل بين التعبير عن المعارك السياسية والأبحاث الأدبية، يقطع بين الصورة السارترية للكاتب الملتزم، كما مع صورة «رفيق الطريق» في الحزب الشيوعي (أ. سيمونين، ص. 470 ـ 471). مثلث «الرواية الجديدة» دوراً مجدداً في الحقل الأدبي الفرنسي في السنوات ما بين (1960 ـ 1970) وأثرت على كتّاب لم يشاركوا في الحركة: ج.م. ج. ليه كليزيو، پ. موديانو، ج. پيريك، د. رولين... تجاوز هذا التأثير حدود (الايكزاكون) ليصل إلى ج.ج. لينز في بلجيكا، اي. ڤيلان في سويسرا الروماندية، وج. غودبو في كيبيك. ومع ذلك، فإن أياً من هذه البلدان لم يعرف ظهور حركة مشابهة للنموذج الفرنسي. إذا كان تطور التقنيات لامس العديد من الكتاب الفرنكوفونيين، فإن وضع الحقول الثقافية في مختلف البلدان لم يحل بينهم وبين عدم الاهتمام الاجتماعي أو السياسي: وهكذا فإن «الحدث القادم» لكاتبها هـ. أكين (1965)، هي من حيث الشكل رواية جديدة، واجتماعياً هي رواية ملتزمة.

Ricardou J., Van Rossum-Guyon Fr. (éd.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* [colloque de Cerisy, 1971], U.G.E. «10/18», 2 vol., 1972. -Ricardou J., *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Le Seuil, 1971. -Simonin A., *Les Éditions de Minuit 1942-1955*, Paris, IMEC, 1994. -Wolf N., *Une littérature sans histoire: essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

داميان غراويز

راجع: المدارس الأدبية؛ الأدب الملتزم؛ النقد الجديد؛ الشخصية؛ الرواية؛ البنيوية.

الرواية العائلية ROMAN FAMILIAL

جنيس من أجناس الرواية، تتميز الرواية العائلية بموضوعها، تقص حكاية عدة أجيال تنتمي لنفس الأسرة، وبطريقة كتابية واقعية. تولي أهمية كبرى للطقوس

العائلية، ولكل ما يجعل من الرهط مجموعة تبددها علاقات تصادمية غاية في الرمزية. عرفت تنوعاً شديداً من منطلق سلبي أو إيجابي.

ظهرت نماذج هذا النوع في فرنسا، وإيطاليا، وألمانيا وفي إنكلتره: زولا و*«ليه روجون ـ ماكار»* (1868 ـ 1894) أول رواية عائلية، ج. ڤيرجا *«ليه مالاڤوغليا»* (1881)، ت. مان *«ليه بيدينبروك»* (1901)، و*«لا دينيستي دي فورسيت»* ج. غالسوورثي (1906 ـ 1921). أنتج هذا التقليد في فرنسا، في القرن العشرين مؤلفات لقيت رواجاً كبيراً: *«ليه تيبو»* لمارتن دي غار (1922 ـ 1940)، *«الرجال المقتدرون»* ج. رومين (1932 ـ 1947) *«ليه بوساردیل»* ف. هيريا (1947 ـ 1968). مارست الآداب الفرنكوفونية السويسرية والبلجيكية بخاصة، وبكثرة، كتابة هذا النوع. في سويسرا م. سانت ـ هيلييه وحلقة «أليراك» «الخشبة ـ الميتة 1934»، «خيالة القش 1936»، «القاوند 1953» (اسم طائر.م.م)، «المرشة الحمراء 1955»، في بلجيكا، ك. ليمونييه و«نهاية البورجوازية 1892) و«صيحة الهجوم 1906»، وسيمينون «عهد دونانديه 1937»، «اقترانات 1936» «مصاريع 1939 ـ 1941»، ك. بليسنييه، «المستنقعات 1942»، و«الأختان 1946» و«الحارس 1955»، د. رولان. في كيبيك، من الممكن اعتبار «وقائع هضبة مون ـ رويال» لمؤلفها م. ترامبليه (1978) رواية تنتمي لهذا النوع.

عرف هذا الشكل انتشاراً واسعاً وتوزيعاً كبيراً، مما ساعد على تحوله في فرنسا نحو الرواية التاريخية التي تتحدث عن مصير سلالة (دريون، *«الملوك الملعونون»* 1955). غير أن نجاحه الكبير، كان في الولايات المتحدة، مع عدد من الروايات، من بينها *«الجذور»* لهالي (1976)، أو حتى في رواية سوداء مغايرة مع سلسلة *«بارين»* (1969)، وهي كلها روايات تتحدث عن الهجرة.

ركزت رواية مغايرة هامة الحكاية على شخصيات أنثوية: في أوستراليا *«الطيور تختبىء لتموت»* لكاتبها كلا. ماككيلو، أو في الولايات المتحدة *«فضاء حياة»* لكاتبها ب. تايلور برادفورد (1979)، في فرنسا، *«أناس موغادو»* لكاتبها اي. باربييه (ـ 1952) و*«السياح»* لمؤلفها ج. بورين (1989)، وفي كيبيك *«بنات كاليب»* لكاتبها أ. كوستير (ـ 1985).

عرفت الرواية العائلية أحياناً باسم «ساغا» (مأخوذة من اسم الأساطير السكندينافية التي تناولت مصير أسر الآلهة)، كما أنها تحيل بهذا العنوان إلى تراجيديا العصور القديمة، كما إلى الملاحم والأخبار والوقائع الوسيطة. توحي التسمية بنمط

من التأويل، ينسجم تماماً مع كبريات النجاحات التي شهدها هذا النوع في المجال الفرنكوفوني. في أوروبا، شكلت الساغات الأكثر شهرة تراجيديات عائلية حديثة. احتل النقد الاجتماعي، وعدم مراعاة القيم الإنسانية الأساسية المرتبة الأولى، وكان انحطاط أسرة معينة يرمز إلى أزمة قيم. على سبيل المثال، بعد أن علا شأن الـ راسينفوس دي ليمونييه في المجتمع بفضل الذكاء، والعمل، وحسن التصرف، شهدوا انهياراً فظيعاً مع الجيل الثالث. قادها الغنى والنفوذ إلى الانهيار الأخلاقي. فعل زولا (وكذلك غالسوورثي) الشيء نفسه عندما كتب حكاية تقود إلى عقاب نموذجي لأشخاصه، إثر ما يشبه الخطيئة الأولى التي شكلت وسيلة لغنى العائلة. نجد هنا صورة تستحضر الخطيئة الأصلية، وكذلك أيضاً التراكم البدئي لرأس المال الناجم عن استخدام العنف. هذا ما نراه في *«وصية دوناديه»* لسيمينون: إثر موت الجد، انفجرت نواة العائلة، وتكشفت خسة دوناديه. تتكرر الصورة حتى في الوسط الفلاحي لدى پانيول (*ايغولين ومانون الينابيع*»، (1952). وهكذا فإن هذا النوع يشتمل على حكايا مختلفة الأساليب، وإنما ذات قرابة موضوعاتية قوية.

لا نجد بالضرورة، مثل هذا التطور السلبي في المنتجات الأدبية الكبيرة الانتشار، الأكثر ميلاً إلى الإشادة بنجاحات الأبطال الإيجابيين (*«بنات كاليب»* أو *«الجذور»*). والواقع أن الانحلال، هو في العادة، مصير العائلات الأوروبية المكتفية أو الغنية، غير أن الهجرة، وفي حالة قصوى، الانعتاق من العبودية، تفسح في المجال أمام دينامية أخرى، إيجابية هذه المرة، تحرر المضطهدين، بمن فيهم النساء. وهذه إحدى التجليات المميزة للحلم الأميركي.

Drechsel T.P., *Time and the Novel: The Genealogial Imperative,* Princeton, Princeton University Press, 1978. -Preumont Y., «La technique du point de vue dans *Les Malavoglia* de Giovanni Verga, contribution à l'idéologie du déclin et structure narrative typique du roman familial européen», in *Cahiers d'histoire des littératures romanes- Romanistische Zeitschrift für Literatugeschichte*, 1997, p.451-457. -Saint-Jacques D. *et al., Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui,* Québec, Nuit Blanche, 1994. -Yi-Liling. R., *The Family Novel,* New York, Peter Lang, 1992.

يانّي پريمون

راجع: الكتب الأكثر رواجاً؛ الحقل الأدبي؛ الوقائع؛ الحلقة؛ الرواية؛ النجاح.

الرواية القوطية — ROMAN GOTHIQUE

في سياق إعادة الاعتبار للفن الوسيط الذي قامت به الرومانطيقية، استخدم الكاتب الإنكليزي هوراس والپول، ولأول مرة، في معرض كلامه عن نص أدبي،

لفظة تعود إلى الهندسة المعمارية وتدل على الأسلوب المتبع في القرون الأخيرة للعصر الوسيط. وبالفعل فإن كتابه *«قصر أوترانت»* (1764)، يحمل عنواناً فرعياً هو «حكاية قوطية». أرسى هذا الكتاب أسس نوع خيالي وخارق يستحضر سلسلة من النماذج الأدبية المرعبة (أشباح، مصاصي دماء. . .) في الأجواء الثابتة للقصور والأديرة المهجورة.

عرفت الرواية القوطية نجاحاً كبيراً في العالم الأنغلو ـ ساكسوني في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر (ماتيرين). راجت في فرنسا منذ نهاية القرن الثامن عشر ـ قام نتاج «ساد» على نفس القماش ـ لتبلغ ذروتها حوالى سنة 1820. كما تم تقليدها بشكل كبير جداً، بعض هذه المقلدات جدي، وبعضها الآخر يعتمد المحاكاة الساخرة مثل تلك التي قام بها بلزاك الصغير، هناك القليل من المؤلفات الأصيلة المعروفة. ومهما يكن من أمر، فقد أثر «الأسلوب» القوطي، على قسم من النتاج الأدبي في بداية القرن التاسع عشر، من خلال رواج الرواية التاريخية، والتي هي الأخرى إنكليزية الأصل (والتر سكوت) والرواية «الجنونية» العزيزة على نوديه («جان سبوغار»، 1818 ـ 1832) وبيتريس بوريل (مدام پيتيفار»، 1839)، والميلودراما («روبير الشيطان»، 1831)، والرواية الشعبية بخاصة (إيجين سو *«أسرار باريس»* 1842 ـ 1843، ف. سوليبه *«قصر البيرينيه»*، 1843»). معصرنة تقليد جمالية القبح (الذي سبق وجوده عند سانت ـ أمان *«العزلة»* 1620)، إنها بالتالي، ولو جزئياً في أساس الرواية السوداء التي ظهرت في مرحلة «الريستوراسيون»، وكذلك العديد من الأنماط الخيالية والمرعبة التي ظهرت طوال القرن. نهلت الرمزية، كما الانحطاط، من عشيقاتها الموتى، وغيلانها، من كوابيسها وصراخها المرعب. رأت فيها السريالية متخيلاً حراً ـ اقتبس أرتو *«كاهن»* لويس (1796) سنة 1930. منتقلة إلى السينما (*فرانكشتاين*)، عرفت أجواء الرواية القوطية انحرافات متأخرة في الآثار العنيفة والدموية للرواية الجديدة السوداء المستشرفة أو التي من النوع «*gore*».

في فرنسا، فرضت الرواية القوطية نفسها في الوقت الذي كان فيه الخطاب الأدبي الداعي للتأمل بآثار العصور القديمة ـ الذي غالباً ما دعا إليه منذ عصر النهضة أدباء مثل مونتيني، دي بيليه، ثم ديدرو ـ، يخلي المكان لاكتشاف آثار أكثر ابتعاداً عن القانون المدرسي. عبرت هذه الظاهرة عن نفسها بوفرة الترجمات وتعدد الطبعات. بلغت هذه الأمور ذروتها حوالى سنة 1820، لتعود بعد ذلك في ثمانينيات القرن. في كيبيك كانت أوائل الحكايا والقصص والروايات التي نشرت تنتمي إلى هذه الفئة.

يقدر قراء الرواية القوطية المحاكاة الساخرة للنوع، وهي أيضاً إنكليزية الأصل (و. كومب، *«برج الدكتور سينتاكس»*، 1813)، والتي شاعت في الرواية المتسلسلة (أفاد منها پول فيغال حتى الثمالة) وفي مشاهد «بولفار دي كريم». ولكن رغم هضمه في القارة الأوروبية، فإن النوع القوطي لم ينشر أريجه فيما وراء المانش (جان راي، *«هاري ديكسون»*، 1930).

Lord M., *En quête du roman gathique québecois, 1837- 1860: tradition littéraire et imaginaire romanesque*, Québec, CRELIQ- Université Laval, 1985. -Mortier R., *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations, de la renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974. -Mulvey-Roberts M., *The Handbook to Gothic Literature*, London, Macmillan Press, 1998. -Prungnaud J., *Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX s. en Grande-Bretagne et en France*, Paris, H. Champion, 1997. -Revues *Europe*, mars 1984; *L'herne*, n°.34.

پول آرون

راجع: الخارق؛ المسلسل؛ الميلودراما؛ العجيب؛ الرواية البوليسية؛ الترجمة.

الرواية ـ المتسلسلة ROMAN-FEUILLETON

راجع: المسلسل؛ الأدب الشعبي

الرواية المختلفة VARIANTE

(نص مؤلف يختلف عن النص المعروف عامة)

أذاعت الفيلولوجيا الألمانية هذه الكلمة في القرن التاسع عشر. عاملة على نشر النصوص القديمة أو الوسيطة، طمحت إلى الوصول إلى النص الأول الذي كتبه المؤلف، والذي تعرض للتشويه نتيجة عملية النسخ المتتابع الذي قام به النساخون عبر العصور. كل ما يبتعد عن عملية إعادة البناء هذه، كان «رواية مختلفة» يصنف في هامش نقدي ملحق. اعتمدت مختلف الفيلولوجيات الأوروبية هذه اللفظة، غالباً فيما يتعلق بمؤلفات حديثة، مترافقة مع التصحيح، التغيير، إلخ... إنها تعني كل ما يؤدي بالمخطوطة، وبقلم الكاتب، إلى بلوغ النص المكتمل المسلّم إلى المطبعة، أو ما يطرأ من تعديلات يقوم بها الكاتب على الطبعات اللاحقة، وبين طبعة وأخرى.

تثير هذه اللفظة في استخدامها الشائع العديد من الإشكالات. إنها أولاً دقيقة ومجزأة. وريثة تفكير بكلمة، لا بنص، ترى حركة الكتابة ـ تعديلات ناسخ، تصويبات أديب ـ بمثابة تراكم للتفاصيل: تدخلات موضعية دون أي نظام. ضد هذه

التنقيطية تحركت الـ «*critica delle varianti*» الإيطالية في القرن العشرين. ممثلة بعدد من مشاهير الباحثين، وممتلكة لتراث غني من المخطوطات الأصلية (منذ بترارك)، ومستفيدة بقو من الألسنية المعاصرة، وضعت هذه المدرسة تفحص الروايات المختلفة في صميم نقد بنيوي للنصوص. رأت في المقارنة بين روايتين مهيأتين لكتاب معين تحليلاً لمنهجين. دراسة تزامنية، تدرس نسيج العلاقات التي تنظم كل حالة، ودراسة ألسنية تعاقبية، التي تظهر، بعد أن تم تحديد الحالات المتعاقبة ـ القوى الدافعة المتنوعة لهذه الحركات.

فيما يتعلق بالكتابات الوسيطة، فإن الاستعمال الشائع لكلمة «رواية مختلفة»، لسوء الحظ، يعني الانتقاص. إذ غالباً ما ترى الفيلولوجيا في النسخة بعداً عن الأصل، وفي الناسخ عنصر تشويه، وفي المخطوطات المحفوظة بقايا خادعة. رواية مختلفة، لا تساهم في عملية الوصول إلى إقامة النص الأصلي تعتبر وكأنها تساعد على الخيانة. هذا يعني نسيان كون المخطوطات الوسيطة المكتوبة باللغة المحكية، لم تكن مشمولة بالملكية الأدبية، كما لم تكن تحظى بالاحترام المؤلفي. كل نسخة هي في الواقع تعديل، اقتباس، إذ لا فوز بكتاب إلا من خلال نسخة المخطوطة. الرواية المختلفة ضمنية في أدب إبداعه، انتشاره، كما متعته، لا تزال مدينة للشفاهية بنسبة كبيرة. وعلى العكس تعتبر مدرسة «الفيلولوجيا المادية» أن المخطوطة (المضمومات) عملية جمالية جماعية (ناسخ، معنون، مصور، إلخ) تنجز كتاباً متماشياً مع ذوق معين (بناء للطلب، أو غير ذلك). التغير النصي بين مضمومة وأخرى، إذا ما درس في فضاء غير منظم، يظهر فروقات التفسير، مواضع التجديد في المؤلفات، كما يفتح الطريق أمام تأويل تلقيها.

بالنسبة للنصوص الحديثة نعني «بالرواية المختلفة»، إما الفرق بين حالتين تحضيريتين (مسودات، كراسات. . .)، وإما بين طبعتين مختلفتين لكتاب معين، وهذا يفترض وجود نص مرجعي (غالباً ما يكون النص المطبوع المقبول من الكاتب الذي محضه عبارة «صالح للنشر») تقاس عليه سائر النصوص. يضع النقد النوعي الرواية المختلفة ضمن إطار المراجعة، يربط التغير النصي بمجمل المكونات الشكلية والقابلة للاستبدال في المخطوطة (التوجهات الخطية، العلامات المتنوعة) ولا يرى غائية في الحركات المعقدة، التي يمكن أن تكون متناقضة، والتي تفضي إلى ولادة النص.

قد تكون الرواية المختلفة، إذا ما نظر إليها بطريقة إيجابية ومنهجية مرصداً جيداً للإطلالة على ما هو أسفل (في الكتابات القديمة والوسيطة) أو ما هو أعلى (في الكتابات الحديثة) في أي كتاب، على حركة كتابة معينة، وكذلك على القوى المتنوعة

التي تحركها. كما تظهر أيضاً عدم ثبات النصوص كأشياء. من جهة ثانية، هناك فئة أكثر شمولية للرواية المختلفة يمكن التطلع إليها على صعيد أشكال النشر: نذكر على سبيل المثال النص الخاص «بالمسلسلات» والنص الخاص بكتاب، أحدهما مع مقدمة والآخر بدونها، إلخ. وهكذا يبدو الكتاب بكامله في حال الحركة.

Cerquiglini B., *Éloge de la variante, Histoire critique de la philologie,* Paris, Le Seuil 1989. - Contini G., *Variantie e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968),* Turin, Einaudi, 1970. -Grésillon A., *Éléments de critique génétique,* Paris, PUF, 1994. -Nichols S. & WENZEL S. (éd.), *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Médieval Miscellany,* Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1996.

برنار سيركيغليني، أوليڤييه كوليت

راجع: المؤلف؛ النشر؛ النقد التكويني؛ المخطوطة؛ فقه اللغة؛ النص.

روح الشعب ÉTHOS

(الطبع المشترك بين جماعة من الناس)

تعني هذه اللفظة في الخطابة مكونات الإقناع العائدة لشخصية الخطيب. من أجل السيطرة على الجمهور، لا ينبغي له الاكتفاء باستخدام الحجج المقنعة *(اللوغوس)* وملامسة القلوب *(الباتوس)* وحسب: وإنما عليه أيضاً تأكيد سلطته وتقديم صورة لذاته توحي بالثقة.

وبمعنى مختلف وأكثر عمومية تعني هذه الكلمة (الايثوس) مجموعة من المبادىء والقيم التي تطبع التصرفات والسلوك بطابعها، وهي بالتالي مجموعة طرق العيش والسلوك ذات البعد الأخلاقي.

يرى أرسطو أن للـ«إيتوس» مظاهر ثلاثة: الـ *(phronesis)* أو الحكمة والدراية الـ *(areté)* أو الاستقامة والصدق (الفضيلة) والـ *(eunoia)* أو حسن الالتفات والرفق. على الخطيب إيجاد البراهين المعقولة وأن يعرضها بأمانة مظهراً جهوزيته للتصرف من أجل مصلحة المستمعين إليه. «الإيثوس» هو إذن الصورة التي يبنيها المتكلم لذاته من خلال خطابه لا التصور المسبق الذي يملكه الجمهور عنه. في الخطابة الرومانية كان الاهتمام يتركز بنسبة أكبر على المنزلة الاجتماعية للخطيب على الرغم من ارتباط مدى نفوذه وإلى حد كبير بالمعطيات الخارجية لكلامه من مثل انتمائه العائلي، وظائفه، سمعته... في المرحلة الكلاسيكية استمر الإيثوس جزءاً لا يتجزأ من الخطابة التي تولي كبير أهمية للصورة التي يقدمها الخطاب للخطيب كما لسلوكه في

آن معاً، ذلك أن الواحد منهما ينبغي أن يكون انعكاساً للآخر. الفكرة السائدة منذ روما ـ شيشرون، كينتيليين ـ أن على الخطيب أن يكون *(Vir bonus discendi peritus)* (رجل جيد يتكلم جيداً). منذ العصور القديمة ظهر في المناظرات التي دارت حول الخطابة اتجاه إلى الإقلال من شأن «الإيثوس» لصالح «الباتوس» وتغليب القول الجميل الذي يهتم بالصور والاستعارات. استمرت هذه المناظرة في الخطابة الفرنسية التي ظهرت في القرن السابع عشر.

من جهة أخرى طرحت قضية الإيثوس في أنواع أخرى مختلفة عن الخطابة. عندما انتشرت «المذكرات» ـ بدءاً من القرن السادس عشر وخصوصاً في القرن السابع عشر ـ ثم السيرة الذاتية ـ بدءاً من القرن الثامن عشر ـ غدت صورة من ينبري للكلام أساسية. الشيء نفسه فيما يتعلق بالبحث. الشيء نفسه حدث مع انتشار المطبعة وظهور الأنواع التي يمكن تسميتها «الخطابة المكتوبة» ـ كما هي الحال مع الرسائل المفتوحة أو الرسائل الاحترابية مثل «*الأبرشيات*» لباسكال (1658). يضاف إلى هذا إن الأدب الخيالي الذي يجعل من الشخصيات ناطقين باسم الكاتب، أو الذي يُقرأ على هذا الأساس يقدم صورة ما للكاتب من خلال نصه. يشكل التحدي الذي ذكره روسو في مستهل «الاعترافات» (. . . ليقل إن كان يجرؤ، فعلت أفضل من هذا» حالة نموذجية لمثل هذه الرهانات (1782). ولكن ويا للمفارقة، فإنه في نفس الوقت تراجعت الدراسات التي تتناول الخطابة نحو دراسات ضيقة قل فيها استخدام الإيثوس، كما قل تحليله، فيما يزداد الرهان عليه باستمرار في المجتمعات الحديثة. أعاد التفكير الخطابي بعد الحرب العالمية الثانية هذه المسألة إلى دائرة الضوء. كذلك فإن الدراسات الألسنية المرتبطة بمسألة التلفظ (الطريقة التي يبرز فيها المتكلم أشكال قوله)، وقوة الإقناع (ما يعطي الكلام قوته في التأثير)، والتفاعل، أعادت الأهمية لقضية حضور الذات في الخطاب. التوسع في علوم اللغة، في تحليل الحديث، وبشكل خاص في مظاهر الكياسة قاد إلى النظر في الأيتوس بمعنى مختلف: بات يعني مجمل الأعراف والقواعد الضمنية التي تقولب طريقة العيش وتجسد سلم القيم السائد وسط جماعة معينة.

في مسألة السلطة التي يحملها الخطاب، والدور الذي يمثله فيه حضور ذات الخطيب، نحن إزاء وجهتي نظر متعارف عليهما. في الأولى إلحاح على القوة الجوهرية للكلام، تعتبر «القول» «عملاً». في هذا التصور المنبثق من الخطابة الأرسطية والتي عادت فلسفة اللغة إلى تبنيها، يمثل الأيتوس دوراً جوهرياً. قوامه الصورة التي يسقطها الخطيب في خطابه لإحداث الصدمة. براغماتية ديكرو التي تربط

الأيتوس بالخطيب كما بالخطاب تغتذي من هذه الرؤى. بقي تحليل الخطاب عند د. مينيينو أميناً لهذا عندما افترض أن النص يقدم تصوراً للمتلفظ الذي يمنحه طبيعة (تماثل صورة مرحلة) وجسداً (يضارع طريقة للإقامة في الفضاء الاجتماعي).

في المجال الأدبي يعتبر التصور السوسيولوجي المستوحى من بورديبه أن سلطة الخطاب ناجمة عن تأثير الموقع الذي يحتله المتكلم في الحقل. وهكذا فإن عالم الاجتماع يدرس الزي الخارجي أو مجمل الأحكام الأخلاقية المكتسبة خلال عملية التكيف الاجتماعي والمتمثلة بأساليب القول والفعل (المتممة للـ *hexis* التي تعني الأوضاع الجسدية).

سنة 1993 أقام ڤيالا رابطاً بين الإيثوس الارسطي والمعطيات الاجتماعية بتركيزه على دراسة وضعيات التلفظ في النصوص: مجمل الوضعيات المعتمدة من قبل الكاتب تساوي اتخاذ موقف وتسمح بإقامة الإيثوس، وتقدم صورة شاملة للكاتب مرتبطة بموقفه ومسيرته في الحقل الأدبي. وهكذا فإن صوراً مثل الغَزِلْ، الغندور، الشاعر الملعون، الملهم، الرائي... يمكن النظر إليها باعتبارها «أيتوسات» معلنة، مرغوبة وممكنة الدمج. وهكذا يظهر بوضوح الارتباط بين المواقف الأخلاقية المعتمدة والخيار الجمالي.

عبر الخيارات المتنوعة يبدو مفهوم الأيتوس الآن وقد استعاد منزلة مرموقة في تحليل الخطاب، كما في دراسة النصوص الأدبية. تبدو الصورة التي يبنيها المتكلم لذاته في خطابه الآن غاية في الأهمية لا في الأنواع التي يركز فيها على ذاته وحسب (مثل شتى أنواع كتابات السير الذاتية) وإنما أيضاً في أدب الأفكار (المقالة النقدية والهجائية، البحث، البيان...) وفي الشعر الغنائي، وفي الأدب الخيالي بجميع أشكاله. من موشحات ڤييون إلى *«اعترافات»* روسو، من أمثلة لافونتين الخرافية إلى الرواية الطبيعية، من *«تريستان غاندي»* لستيرن إلى *«غريب»* كامو، تقولب الوضعية التي يعتمدها الكاتب من خلال طرائق كلامه المكتوب علاقته مع القارىء وقدرته على التأثير عليه وإثارة عواطفه.

Amossy R. (éd.), *Images du soi dans le discours. La construction de* l'éthos, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999. - Mainguenwau D., *Le contexte de l'œuvre littéraire,* Paris, Dunod, 1993. - Molinié G. & Viala A., *Approches de la réception,* Paris, PUF, 1993. - Wisse J., *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero,* Amsterdam, Hakkert, 1989.

روث أموسي

راجع: تحليل المحتوى والخطاب؛ البرهان؛ السيرة الذاتية؛ الحقل الأدبي؛ الجسد؛ علم الجمالية؛ الغنائية؛ الخطابة.

الرومانطيقية ROMANTISME

تستحضر الصفة «رومانطيقي» «ما يمكن أن يرد في رواية»: استخدمت منذ القرن السابع عشر كمرادف منتقص «للخيالي». ثم ومنذ مرحلة روسو، أخذت تعني تصور المناظر التي تثير مشاعر حميمة، من نوع السويداء. لم يدخل الموصوف الاسمي «رومانطيقية» في التداول إلا حوالى سنة 1820. كان يعني يومذاك حركة أدبية مجددة، تغطي جميع الأنواع، وخياراتها الأسلوبية والموضوعاتية بعيدة جداً عن الكلاسيكية، من أولوياتها، حرية الأشكال، والتعبير عن الأنا المنقسمة والمتألمة. كما استخدمت للتعبير عنها أحياناً لفظة (romanticisme/ الرومانتيسيم) (ستاندال) فرضت هذه الجمالية كمرجعية أساسية في القرن التاسع عشر.

الرومانطيقية حركة فنية أوروبية نشأت في ألمانيا (حلقة ايينا) وفي إنكلتره (*الموشحات الغنائية/ Lyrical Ballads*) وذلك في نهاية القرن الثامن عشر، كردة فعل على الهيمنة الثقافية الفرنسية لعصر التنوير. إنها تقوم على الإشادة بالموروثات القومية في مواجهة العالمية العقلانية للثقافة الكلاسيكية الفرنسية. أدى انهيار الإمبراطورية النابوليونية إلى تبنيها من قبل الكتاب والفنانين في فرنسا. قدم التاريخ الأدبي في الميدان الفرنسي تواريخ ملفتة (1800 ـ 1830، 1802 ـ 1843) تتطابق مع موكب من المؤلفات «الافتتاحية» (*«عن الأدب»* لمدام دي ستايل 1800، *«عبقرية المسيحية»* لشاتوبريان 1802، «مقدمة» *«كرومويل»* لهيغو 1827...) وتجليات «نهائية» (نصف ـ الفشل الذي أصاب *«حماة القلاع»* لنفس فكتور هيغو ما بين 1842 ـ 43). كما أنها كشفت عن العديد من المصادر والتأثيرات: في فرنسا، هناك مرحلة «ما قبل الرومانطيقية» التي بدأت مع روسو، وفي أوروبا هناك أدباء ألمان، نوفاليس، برينتانو، ڤون أرنيم، ڤون كليست، وشليغل بخاصة، أو حتى غوته نفسه والذي مع ذلك كان مناهضاً للرومانطيقية، إضافة إلى رومانطيقيين إنكليز متأخرين، سكوت وبايرون. في فرنسا نفسها عبر نجاح أشعار لامارتين وهيغو في عشرينيات القرن التاسع عشر، عن مدى قوة توجه منتشر، يدعو، كما في مرحلة «الريستوراسيون» إلى تمجيد القيم المسيحية، وقيم العصر الوسيط القومية (بدأت ترجمة مؤلفات والتر سكوت سنة 1816)، وإلى البوح الغنائي بمكنونات «الأنا» ضمن شعرية وأسلوب متحررين. وهكذا تعارضت مع الموروث الكلاسيكي المتمسك بأنماط العصور القديمة، وبالعقل. شكلت حلقة نوديبه، في مكتبة «الأرسينال» العامة المقر الأكثر حيوية. أمنت لها مقدمة *«كرومويل»* (1827) لهيغو القاعدة النظرية التي تلقفها الأدباء

الشبان. غدا المسرح النوع الذي ترسخت من خلاله الرومانطيقية كمدرسة أدبية جديدة. شكلت «المعركة» التي حدثت مع أول عرض لمسرحية *«هرناني»* في 21 شباط سنة 1830، وتواجه فيها الشبان المؤيدون للدراما، مع «القدامى» المتمسكين بالمأساة الكلاسيكية، شكلت الشرح الأكثر وضوحاً. منذ ذلك الحين ضمنت الرومانطيقية النجاح، وساهم التكريس الأدبي المتمثل بدخول كل من نوديبه سنة 1833 وهيغو سنة 1841، لامارتين وفينيي، ميريميه ثم بلزاك، ستاندال وميشليه، ميسيه وجورج صاند ونيرڤال، إلى الأكاديمية الفرنسية، ساهم بتثبيت هذا النجاح. وهكذا، وبالتعبير السياسي، كان الرومانطيقيون الأوائل يقفون إلى جانب اليمين الملكي، لكن بعد سنة 1830 كثيرون هم الذين دعوا إلى التزام اجتماعي تقدمي. ازداد النزوع الطبيعي نحو الخيالي، ونحو المرجعيات الإشراقية والباطنية في أوساط الجيل الثاني. وأياً يكن اتساع المعنى المتعلق بهذه اللفظة، فإن هناك ثابتة تسمح بتبيان خصوصية أساسية: وعي الأدباء المنتمين إلى الرومانطيقية، أن المنتجات الجمالية ترتبط بالمجتمع بروابط ضرورية، وأنها تنتمي إلى مرحلة محددة تماماً من مراحل «التاريخ». هذا الوعي هو ثمرة عملية القطع الرئيسة التي قامت بها الثورة الفرنسية. وهكذا، عندما صادقت الملكية البرجوازية للويس ـ فيليب على فشل الحوار بين الطبقات الاجتماعية، مجهزة بذلك على حلم دمج الوعي الفني بالوعي التاريخي، تشتت الرومانطيقية وفق تبدلات، تجسدت «بأجيال» متنوعة. بعيد سنة 1848، إذا كان لا يزال هناك عدد من الأدباء الكبار الناشطين، فإن الحركة لم يعد ينظر إليها أنها كذلك، صارت النموذج الجديد، الذي قامت في وجهة اتجاهات جديدة: الواقعية، البارناسية، الفن للفن، إضافة إلى «مدرسة الحس السليم» التي قدمت قبل كل شيء الذوق البرجوازي المعتدل. وأخيراً، سمح المبدأ الوطني للرومانطيقية بإنعاش النزعة الاستقلالية للحقول الأدبية البلجيكية (دي كوستر) والكندي ـ الفرنسي (ف. ك. غارنو) والسويسري (ر. ج. توبفير، ج. أوليڤييه).

في فرنسا، جاءت «الثورة» لتشكل حدثاً بدئياً ومؤسساً، فيما كانت الحركة، تتلقى مع ذلك، مؤثرات خارجية. حجب الحدث الوطني الحركة ذات البعد الأوروبي. بدا التغيير الجذري الذي أحدثته الثورة في النسيج الاجتماعي والسياسي مقترناً بقطع باتجاه واحد في عالم التصورات. بادىء ذي بدء بإعلان الثورة أن مهمتها طلب الجديد، وتجاوز الماضي، بدت وكأنها تقطع كل الحبال مع المرجعيات والنماذج، وتفتتح مرحلة «الثورة الجمالية» المتجددة دائماً: وبالتالي ليس في الأمر مفاجأة ظهور كلمة «الطليعية» لدى الرومانطيقيين. حتى وإن كشفت دراسة المؤلفات،

نماذج سابقة، وكذبت الاقتناع بوجود ابتكار (*ex nihilo*) لحركة الرومانطيقية، فإن هذه القناعة لن تشكل إحدى ركائز هذه الحركة. فالرومانطيقية متيقنة أن عصرها عصر ابتكار، وأن هذا الابتكار قائم على إعادة تأسيس شاملة. إنها على قناعة بأنه يجب التفكير بالأنا وعلاقتها بالعالم بشكل مختلف، وكذلك الأمر بالنسبة للقضايا السياسية، والدينية، والاجتماعية، ويتماشى هذا جنباً إلى جنب، مع مسائل أخرى، بما فيها المذاهب الفنية (الأدب، الموسيقى، الرسم) ومع إعادة تحديد الأنواع، وإحداث ثورة في استخدام المفردات وأشكال التعبير، وتغيير المعايير التي تحدد منزلة الفنان في المجتمع. كما شكلت جواباً على التغييرات التي طرأت على تركيبة القراء نتيجة وصول جمهور حديث التعلم إلى مصادر الثقافة، وبخاصة في عالم النشر والطباعة، الذي انتقل بفضل التقدم التكنولوجي إلى أنماط نتاج صناعية.

وهكذا، ومع إقامة موضوع سياسي تديره الثورة، أجابت الرومانطيقية بإقامة موضوع شعري. من هنا انطلاقة الغنائية وغلبة حضور الأنا. سارت الأمور جنباً إلى جنب مع الاعتقاد بقدرة العبقرية الفردية، التي اتخذت أحياناً شكل التأكد بأن كبار الفنانين والشعراء هم «راؤون» يطيح حدسهم العميق بالتصورات الفكرية القديمة ويستبدل بنفاذه الغامض الجفاف الواضح «للعقل» الذي طالما عشي «بالأنوار». يتماهى إذن، عمل الكاتب الرومانطيقي، الذي هو بالتتابع بطل ومنقذ في عالم يعبره ويسبقه في آن، يتماهى مع كهنوت (تهدف هذه الرؤية أيضاً إلى تقديس فعلي للفن). شخصية البطل الرومانطيقي تقوم على الطموح والقلق، يتقاسمها الأمل والخيبة. من هنا فن يفيض بالوعود أولاً، وبالتالي يحمل أملاً بالتقدم، ويتطلب إعادة الحيوية للأنواع القديمة (الموشح) وصنع أنواع جديدة (الدراما، التأملات، الرواية، السيرة الذاتية)، ثم فن تستبد به الخيبة، والذي صار بالنسبة لهؤلاء الكهنة ـ الكتاب أنفسهم، بمثابة الهيكل الذي يلجأون إليه. غير أن الميزة المقدسة للخلق، والرؤيا النبوية المحاطة بهالة عند الرومانطيقيين، يمكن فهمهما أيضاً على ضوء ضرورة مركزية أخرى في مرحلة ما بعد الثورة: طلب وإرساء ديانة جديدة غير منفصلة عن قيام بنى سياسية جديدة يمثل فيها الشعب دوراً أساسياً. العلاقة مع الشعب ـ الذي هو في آن مبرر ومتلقي النتاج الفني ـ تشكل واحدة من النقاط الحساسة بالنسبة للرومانطيقية. إنها تستبطن شغفاً بالأصول، واللغات، والقوميات، والحضارات المتبلرة بفعل العصر الوسيط والقبائل البربرية. كما أنها أرست أيضاً دعائم أنماط أدبية مخصوصة من مثل الأسطوري القادر على الربط بين الأسطورة و«التاريخ» والدين والسياسة، وعبر هذا تبيان صورة الجماعة في أقصى تماسكها ووحدتها ـ نابوليون الذي تعرض للهزم أولاً،

صار بعد ذلك بطلاً ملحمياً لدى بلزاك وهيغو. من خلال هذه المميزات التقت الرومانطيقية الفرنسية مع الحركات التي ألهمت ودعمت، في كل من ألمانيا وإيطاليا بخاصة، «النهضات» القومية.

لا تزال بعض الأصداء الرومانطيقية، توجه الأفكار المعاصرة. ومهما يكن من أمر، فإن جذور بعض مظاهر التصور الحالي للحقل الأدبي لا تزال مزروعة في هذه الحركة، شكلت معركة *«هرناني»* المثل الأعلى لما قامت به مجموعة من الطليعيين لمواجهة الأنماط الأدبية المهيمنة. ازدهار بعض الأنواع من مثل المذكرات الحميمة، أو أدب الرحلة، وثيق الصلة بتغير النظرة والتصور اللذين عرفتهما المرحلة. منطق الطليعيين، قيام حلقة لنتاج ضيق، مبدأ استقلالية الفن وتقديس المبدع، أمور تعتبر جميعها بين الظواهر التي نشأت مع الرومانطيقية أو ضدها، والتي لا تزال تصنيفاتنا الذهنية ترجع إليها.

Bénichou P., *Les mages romantiques,* Paris, Gallimard, 1988. -Bowman F., *LE Christ des barricades, 1789-1848,* Paris, Le Cerf, 1987. -Bray R., *Chromologie du romantisme (1804-1830),* Paris, Nizet, 1963. -Millet C., *L'esthétique romantique. Une anthologie,* Paris, Presses Pocket, 1994. -Ubersfeld A., *Le roi et le Bouffon,* Paris, José Corti, 1974.

دانيال ماجتسي

راجع: الاستقلالية؛ الحلقة؛ الكلاسيكية؛ الدراما؛ المدارس الأدبية؛ العبقرية؛ الغريب؛ الغنائية؛ الأسطورة؛ الأدب القومي؛ الشعر؛ الرواية القوطية.

رؤية العالم VISION DU MONDE

مأخوذ من المعجم الجمالي الكلاسيكي الألماني (كانط، غوته، هيغل)، عنى النقد الماركسي (ج. لوكاش، ول. غولدمان) بمفهوم «رؤية العالم» (*Weltans chauung)* وعي فئة أو طبقة اجتماعية. رأى فيه قسم من النقد الماركسي مفهوماً شارحاً يقوم بدور الوساطة (*تماثل*) بين بنى للنتاج الأدبي والفضاء الفكري للفئة الاجتماعية التي سببت ظهوره. ذكر غولدمان أن رؤية العالم هي بنية جامعة (مجموعة من المصالح والقيم الاجتماعية، والمشاعر والتطلعات واعية أو لاواعية) تتجلى بشكل مضمر في مخيلة جماعة، وأن النصوص الفلسفية والأدبية الكبرى وحدها تستطيع النفاد إليها «عن طريق الحد الأقصى من الوعي الممكن للفئة الاجتماعية التي تعبر عنها» (غولدمان، 1959، ص. 27).

تشتمل عبارة رؤية العالم على دلالة إنسانية ومثالية قريبة من المعنى الأكثر اتساعاً «للفلسفة». استجاب استخدامها في فرنسا ما بين 1950 ـ 1960 في النظرية

الماركسية للمجتمع إلى الرغبة في مقاومة المشروع البنيوي والسوسيولوجيا التجريبية للأحداث الأدبية، في آن معاً. تدين أفهمتها من قبل غولدمان إلى فئة كليانية هيغل (تحيل الوقائع المفردة إلى كليانية تاريخية تأخذ معناها في إطارها)، كما إلى جمالية لوكاش الماركسية (فئات «الانعكاس» و«النموذجي» جدلية الشكل والمضمون)، وإلى فكر ماكس فيبير (مفاهيم «النموذج المثالي» و«الإمكانية الموضوعية»). في *«الإله المخبوء»* (1955) بين غولدمان أن نفس «الرؤية المأساوية» (المفهومة على أنها كل متماسك، والمشتملة على قيم وقوانين) الغالبة على أخلاقية باسكال وجمالية راسين هي التي تنظم فكر جماعة جنسيني بور ـ رويال، والتي تتجاوب بشكل أشمل مع إيديولوجية النبلاء في القرن السابع عشر، الذين أبعدوا عن السلطة وفقدوا الامتيازات، وتقض مضاجعهم فكرة «الإله» المستبد. تبدو رؤية العالم بمثابة «بنية دلالية شاملة» تسمح لعالم اجتماع الأدب، باتخاذ موقف من المعطيات الاجتماعية والاقتصادية لمجتمع ما. ومع ذلك، فإن غولدمان في *«من أجل سوسيولوجيا للرواية»* (1964) تخلى عن مفهوم رؤية العالم كمعيار لصلاحية معنى (وقيمة) الأثر لمصلحة التوسط (مأخوذة عن رينيه جيرار) الأكثر قدرة على التنبه لبنى الرواية الحديثة، المرتبطة بالفردية البرجوازية والمشتملة على نقد تشييء القيم في العالم الرأسمالي. في سنة 1973، عاد ج. لينهارد إلى الترسيمة المفسرة لغولدمان بمقاربته للبنى الدلالية «للرواية الجديدة»، لا عن طريق رؤية العالم من قبل طبقة محسوسة، وإنما من خلال أوهام منحطة خاصة بالإيديولوجية البرجوازية للجمهوريتين الثالثة والرابعة.

كان لمفهوم رؤية العالم وقع قوي على قراءة النص الأدبي باعتباره موضوعاً جمالياً، كما باعتباره موضوعاً اجتماعياً. ومع ذلك فإن فكرة كون النتاج نقلاً أدبياً لرؤية جماعية للعالم استدعت عدة انتقادات سواء على المستوى المفهومي (ذلك لأنها تجعل منها معياراً أساسياً للقيمة الجمالية، ولأنها ترجع الأدب وبشكل مباشر إلى بنية الطبقات الاجتماعية) وسواء على مستوى المنهج (ذلك لأنها تقدم «المضمون» فقط لا غير ـ أفكار، أفعال، موضوعات، غالباً انطلاقاً من سلسلة محدودة من المؤلفات، ولأنها تبدو عاجزة عن الاهتمام بالوساطات اللغوية والمؤسساتية للنصوص الأدبية).

Goldmann L., *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955; *Recherches dialectiques* Paris, Gallimard, 1959. -Leenhardt J., *Lecture politique du roman. «La jalousie» d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973. -Zima P.,V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

جوزف كواتركو

راجع: الإيديولوجية؛ الماركسية؛ التأمل؛ نظرية الانعكاس؛ سوسيولوجيا الأدب؛ البنيوية.

ز

الزمان TEMPS

(وقت، مدة، عهد، حقبة، عصر، صيغة الفعل. . .)

لفظ على هذا القدر من العمومية يعني الأدب من خلال عناوين عديدة. بطريقة مفرطة الشمولية، وفي عملية تصنيف الفنون الجميلة التي ابتدعتها الجمالية في منتصف القرن الثامن عشر (ليسنغ)، صنف الشعر والموسيقى مع فئة فنون الزمان، في مقابل الرسم والنحت اللذين اعتبرا من فنون المكان. بلغته بالذات، يستند الأثر الأدبي إلى عرض يحدده الوقت، ويبين مقداره، يتطلب فهمه مدة زمنية تربط ما بين الزمن والقراءة. من وجهة نظر أكثر خصوصية للشعرية، يقيم النوع السردي علاقة مميزة مع الزمن: في الحكاية هناك تجاوب ما بين المنطق الوقائعي وتسلسل الأحداث (ريكور). وبشكل أكثر عمقاً، فمن خلال الزمنية الفعلية، يندرج الزمن في العمل، ويحدد موقف الصوت السردي، يقيم ذلك «اللعب مع الزمن» (جينيت) قسماً كبيراً من عالم القص. وأخيراً، ولأن الأدب مكان للعروضات الثقافية، فإن الحساسية إزاء الزمن تبدو كعنصر دلالي مهم في النتاج، هذا «الزمن البشري» (بوليه) يمكن إرجاعه بشكل خاص، إلى وعي الكاتب باعتباره سبباً خلاقاً.

لا يعبأ مفهوم الحبكة الذي دافع عنه أرسطو في «*الشعرية*» بالمسألة الزمنية، تشكيل «كل» منظم له «بداية، عقدة، ونهاية» (1450 b 25)، تنتظم الحكاية الخرافية وفق معايير انسجام، مستوحاة من وحدة الحياة. ذلك أن ما تحتفظ به الأرسطية من خلال القراءة المشوهة لمقولات «*الشعرية*» التي قام بها الشراح في عصر النهضة والمرحلة الكلاسيكية ـ في موضوع الزمنية، مرتبط أيضاً بمسألة الوحدات. ولكن

مطبقة على المأساة، تجعل مقتضيات التقعيد من وحدة الزمان ـ «إذا ما أنجزنا القيام بعمل واحد، في مكان واحد، وفي يوم واحد، فإننا نضمن امتلاء المسرح حتى النهاية» (بوالو، *«فن الشعر»* 1674، III، 45 ـ 46) ـ أكثر من ضامن لبساطة الحكاية وفعاليتها، وإنما أيضاً أحد معايير معقوليتها. لكي نجعل المشاهد يؤمن بما يعرض أمامه، وإلى أقصى حد ممكن، علينا أن نحفر ونتنزل «المدة المعروضة» تلك المرحلة من التاريخ، على «مدة العرض». وفي هذا المجال، وإذا كان أرسطو لم يفصل سوى إقامة تعارض بين المأساة «التي تسعى قدر الإمكان بالتقيد بدورة واحدة للشمس» والملحمة «غير المحددة بزمن» (1449 b 12) ، فإن المنظرين عرفوا مماحكات مرتبطة بالمدة المسموح بها (12 أو 24 ساعة؟). وفي نهاية المطاف، سمح «للحكايا» فقط «بفتح» الزمن في المأساة، لخدمة موضوع حيث، كما هو الحال في (*أوديب*)، تكمن العقدة بالغموض الذي يحيط بمولد [البطل] والذي يجب إيضاحه» (كورناي، 1660، ص. 92). ولكن أولئك الذين يسعون إلى إزالة الفروقات بين الزمن الذي يعيشه المشاهد والزمن الفعلي الذي تحتاجه الحكاية، هم أنفسهم الذين يتمسكون بالحفاظ على المسافة التي تفصل بين حاضر المشاهد والماضي المأساوي. أكد راسين من جديد في سنة 1676 أن «الاحترام الذي نكنه للبطل، يزداد كلما ازداد بعداً عنا»، في *«بايزيد»*، عوض. «بعد البلد» عن «ذلك القرب الزمني الشديد» (*المقدمة*) المسيء إلى الابتعاد الضروري لعالم المأساة. هذه النقطة الأخيرة، هي التي أعاد القرن الثامن عشر، الأكثر انشغالاً بإصلاح مضمون ومواضعات اللغة من انشغاله بالقواعد المسرحية، أعاد طرحها والتساؤل حولها. بشّر ديدرو بدراما ـ كان ينظر إليها بمثابة «مأساة عائلية وبورجوازية» (1757) ـ تقوم على ربط قوي بين الأحداث المعروضة وحياة المشاهد اليومية. من جهتها، فإن الرواية ومنذ «الحكايا الهزلية» للنصف الثاني من القرن السابع عشر، مع سكارون، سوريل وفيريتيير، نشرت زمنية، وإن مضطربة، أكثر قرباً من قرائها. في القرن الثامن عشر، ظهرت *«رواية التهذيب»* التي بإدراجها الوعي الفردي في زمن مستمر، نسجت الحكاية على *«زمن الحياة»*. زمن سعيد لصعود اجتماعي، غدا في القرن التاسع عشر زمن الخيبات. حوالى سنة 1830، تصالحت الدراما الرومانطيقية مع تصوير الماضي، غير أن هذه العودة إلى الوراء، لا تعني بأي شكل من الأشكال عودة إلى تقليد «القدماء» باعتبارهم قدوة، استعادة لزمن «بعيد»، وإنما رؤية «لزمن تاريخي» في بعده الاجتماعي، ومن أجل قراءة الحاضر معروضاً على هذه الشاكلة. يفترض المنظور التاريخي بحكم الواقع، إلغاء الوحدات: «حصر العمل بالقوة بأربع وعشرين ساعة،

لا يقل تفاهة عن حصره في بيت أو مبنى... هذا يعني مسخ التاريخ» (هيغو، مقدمة *«كرومويل»* 1827، ص. 20). أعطت هذه الحركة، التي شملت مجمل الرومانطيقية، أعطت الرواية منزلة جديدة: أضفت الرواية *«الواقعية»* على ما هو روائي راهنية اجتماعية. تجاوبت في صوت الشاعر الرومانطيقي (لامارتين: «توقف أيها الزمن...»، (*«البحيرة»*) موسيه؛ «أتأسف على الزمن حيث...»، *«رولاّ»* 1833) تجاوبت الأنات السحيقة لـ*«خطاب»* هروب الزمن، الذي شهدناه عند ڤيون («أتحسر على أيام شبابي») أو عند رونسار («مينيون...»)... شكوى الموضوع الغنائي، هي الأكثر مباشرة في التعبير عن هذه الموضوعاتية الزمنية العريضة للزمن الضائع. ومع ذلك غدا الزمن في القرن العشرين، كما هو مجسد في نتاج پروست، مكاناً لبحث حقيقي حيث هو شكل شعري بقدر ما هو رهان تفكري.

تمت إثارة مسألة الزمانية في القرن الثامن عشر من خلال تصنيف الفنون الجمالية التي قام بها ليسينغ انطلاقاً من الجمالية. يقيم ليسنغ معارضة جذرية بين فنون الزمان وفنون المكان، الشعر والرسم، ويعترض على التقاربات التي كانت تجعل حتى ذلك الحين، تحت عنوان *«l'ut pictura poesis»* (هوراس)، تجعل من الشعر «رسماً ناطقاً» ومن الرسم «شعراً أخرس» (سيمونيد دي سيوس). وبما «أن العلامات ينبغي أن تقيم علاقة طبيعية وبسيطة مع الشيء المعني» (ص120)، ينتقد ليسنغ الشعر الوصفي، كما ينتقد الرسم المرموز. وفيما يعبر الشاعر عن أفعال يعرضها أثناء حدوثها، يقوم الرسام بعرض أجسام جنباً إلى جنب. هذا التعارض ينطبق بالتالي على التجاذبات القائمة بين السردي والوصفي: يهدد الوصف التدرج الزمني للحكاية، بإبطائه مسارها إلى الحد الأقصى، ذلك لأنه يفتح في فضائه الموضوع الذي يبنيه. أثيرت هذه القضية ثانية في القرن العشرين، عندما رجع ج. ريكاردو، منظر الرواية الجديدة، إلى تحليلات ليسنغ لتقويم «الورطة الوصفية» التي رآها «قادرة على نزع القناع الخيالي عن الكتابة» (ص166).

ومع ذلك، فإن جينيت هو من أقام، انطلاقاً من تحليله لنتاج پروست، منهجية حقيقية لزمن القص. *«زمن الحكاية»* هذا، «زمن ـ كاذب» محسوب بفضاء ـ *صفحات* ـ زمن القراءة ـ يواجه «زمن الحكاية» بمقتضى «الترتيب» (الاسترجاعات والاستباقات) و«الديمومة» (ضبط السرعات حيث نجد المداورة السردية/ الوصفية) و«التواتر» (من العلاقة الوحيدة للأحداث إلى التكرار اللامحدود). من جهته، يعلن الصوت السردي بالزمانية الشفاهية عن علاقة سابقة، تالية، أو لاحقة: وهكذا يتواجه *«زمن السرد»* إذن مع زمن الحكاية. زمن الفعل هذا ـ المختلف عن الزمن المعيش ـ الذي اكتشفه

الألسنيون بمن فيهم ج. غييوم وا. بنفينيست، هو ركيزة تفكير بـ*«الزمن الخيالي»* جعل ك. همبرغر من الفعل الماضي إشارة إلى الخيال، فيما حاول هـ. وينريك إقامة نسقية للأزمان، وتحديداً وفق تعارض بين صيغة الاستمرار (imparfait) المخصص لخلفيات الوصف، أو للتفكر، والماضي البسيط «للحدث غير المعروف» (غوته). مع تفكير م. بيكار، نغادر شعرية زمانية قائمة على دلالية شفاهية، للدخول في التفكر بقراءة أدبية، نرى أن القراءة هي *«قراءة الزمن»*. لقد تم التنظير لقضية تصور الزمن، باعتباره شكلاً من أشكال *الزمان ـ المكان* منذ نهاية الثلاثينيات، من قبل باختين، وذلك لصالح مفهوم *الزمكنة»*. مستخدماً كوسيلة لرسم تطور النوع الروائي منذ رواية العصور القديمة، وصولاً إلى الرواية الروسية، مروراً بدانتي ورابليه، وسيرفانتس وروسو، وغوته، أظهرت زمكنة «الوجود البشري» هذه، من وجهة نظر المادية التاريخية، حركة تاريخ يتطور. وبخلاف هذا، وإثر مرور جيل من الزمن، رأى ج. بوليه في زمن النتاج «تبدلاً في الفكر الذي يشتمل عليه، سالف عليه ومتجاوز له». من القرن السادس عشر، إلى القرن العشرين مع مونتيني، راسين، وروسو، بلزاك وموسيه وپروست وڤاليري، كان هناك اهتمام شديد أظهره الكتاب *«بالمدة» «باللحظة»*، *«بنقطة البدء»*، بهذه المجردات الزمنية التي تبرز علاقتهم بالعالم، وتقرر مصير نتاجهم. ومن وجهة نظر أقرب إلى أن تكون فلسفية محضة، فإن سانت أوغسطين، وفي الكتاب XI من *«اعترافات»* في بداية القرن الخامس، هو أول من افتتح التاريخ الطويل لظاهراتية زمنية واضحة، من كانط إلى هوسرل، والتي ذهبت حتى إلى ما هو أبعد من الأنطولوجيا الهيدغرية، عن طريق الشك. قادت، استحالة «ظاهراتية خالصة» للزمن، المتروكة لعدم وضوحها، قادت إلى الدائرة التأويلية لديكور (*«الزمن والقص»* حيث طرحت المعادلة بين السردية والزمنية. رأت أن الحكاية ـ تاريخية كانت أم خيالية ـ هي التي تمنح الزمن وساطته، وساطة من المستحيل إدراكها مباشرة: *«شعرية السرد تتناغم وتتوافق مع شكاكية الزمانية» (المجلد 1، ص. 157)*.

Genette G., «Discours du récit», *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972; *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983. -Poulet G., *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, I-IV, 1949-1964. -Ricardou J., «Temps de la narration, temps de la fiction», in *Problèmes du nouveau roman*, Le Seuil, 1966, p.161-170. -Ricœsur P., *Temps et récit*, t.2: *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1991. -Weinrich H., *Les temps* (1964), trad. de l'allemand, Paris, Le Seuil, 1973.

فلورانس دي شالونج

راجع: فن المسرحة؛ الفضاء؛ علم الجمال؛ القراءة والقارىء؛ السرد؛ الشعرية؛ نظريات الحكاية.

الزنجي NÈGRE

راجع: الكاتب

الزندقة (الفسق، المجون، الظرف) LIBERTINAGE

تعني هذه الكلمة في الأصل حرية أو «جرأة» العقل في قضية الفكر الديني أو فيما يتعلق بالأخلاق. استخدمت في القرنين السابع عشر والثامن عشر للدلالة على تيار أدبي، وبدلالة أوسع لتشمل نمطاً من السلوك البشري.

ظهرت لأول مرة سنة 1477 كترجمة للكلمة اللاتينية *(Libertinus)* (عبد تم إعتاقه)، ظهرت اللفظة «Libertin» ثانية في منتصف القرن السادس عشر في إحدى كتابات كالڤن التي يدين فيها «زنادقة الفكر» الملحدين أتباع الإباحية والداعين إلى أن يتبع المرء هواه. وهكذا فمنذ البداية تجمع هذه اللفظة بين المظهر الفكري والمظهر الأخلاقي بشكل وثيق، ذلك أن الإلحاد من وجهة نظر كالڤن يقود مباشرة إلى الانحلال الأخلاقي.

حوالى سنة 1620 باتت هذه اللفظة تشير إلى حركة فكرية اعتنقتها الشبيبة الأرستقراطية، جسد صداها في الأدب تيوفيل دي ڤيو. الثورة على الدين، والتفسخ الأخلاقي، ميز هؤلاء المفكرين الأحرار الذين أرادوا العيش بتحرر فكري وأخلاقي وشهواني. تجسدت هذه الحالة بأغان تجديفية مخطوطة.

في نفس الوقت، عرفت البرجوازية المثقفة زندقة *«بحثية»*. تنوعت هذه الحركة، ولكنها تميزت بمقاومة العقائد الدينية، وبالشك، وأحياناً بمادية تخبط خبط عشواء، وطلب أخلاق باسم «الطبيعة». التفت الباحثون الزنادقة (نوديه، لاموت، ليه ڤاييه...) بملء إرادتهم نحو الفكرة الأبيقورية (الإله ـ الطبيعة) اللامبالي بالأشياء الأرضية (غاسندي). جذب تعليم الباحثين الزنادقة المجرد من بعده الفلسفي، جذب الأرستقراطية العاطلة عن العمل. غدت الزندقة إذ ذاك *«أبيقورية اجتماعية»*، ميل إلى المتع ولم تعد فلسفية. كان هذا الجمهور مشدوداً إلى الآثار الأدبية التي غالباً ما كانت تقوم على التحدي، سواء في الشعر، والمضحك منه شكل خاص، أو في الرواية الساخرة (سوريل، *«فرانسيون»* 1626) أو الخيالية الفلسفية الناقدة (سيرانو دي بيرجيراك، *«العالم الآخر»* 1657 طبع بعد وفاته). يبدو أن موليير قد تأثر بذلك (*«دون جوان»* 1665)، وكذلك الحال بالنسبة لآدب القرن الثامن عشر.

حوربت الزندقة في عهد لويس الرابع عشر. حكم بالنفي على من حاول الحفاظ على هذا التقليد الأدبي (بيسي ـ رابيتين، سانت ـ ايڤريموند). لافونتين هو الآخر عانى قلقاً بسبب حكاياه المتحررة. شهد كل من فونتينيل وبيل على استمرار التفكير الحر في الفلسفة والترويج للفكر النقدي.

في ظل «الريجانس»، مرحلة التحرر الأخلاقي، غدت الزندقة شكلاً من أشكال الظرف الأرستقراطي، صفة ضرورية لجليس الأمراء العصري. انتقلت إلى الأدب بشكل أساسي ـ لا بشكل حصري ـ إلى الرواية (تكفي الإشارة إلى المسرح والأغاني الأيروتيكية). اتخذ الزنديق منذ ذاك شكل *«المعلم ـ الصغير»* الباحث عن «الحب ـ اللذيذ» (كريبيون، ديكلو)، وعبادة الملذات المتراكمة المحكومة بقانون الحشمة. مفسحاً في المجال أمام المرأة المرغوبة بالتظاهر بالدفاع، فإن المعلم ـ الصغير لا يقدم إلا على المغامرات المضمونة. إلى جانب النموذج الكريبيلوني، ظهر فسق أكثر فجاجة وأيروتيكية في الطبقات الدنيا حيث يحتل موضوع الجسد الشهواني المنزلة الأولى (أرغان *«تيريز فيلسوفة»* 1748، فوجيريه دي مونبرون *«مارغو مرقعة الثياب»* 1750).

وبدءاً من سنة 1750 شكلت هذه الظواهر المتفرقة تياراً أدبياً. ظهر هذا التيار كردة فعل على انتشار العواطفية، كتمثيل في المجتمع الأرستقراطي حيث لا شيء يعرض للمخاطر مثل الحب الجارف، عنصر لاعقلاني في عملية فكرية يتجلى فيها الكبرياء والسيطرة على الآخر كما المتعة الجسدية والتي بلغت ذروتها في نتاج «ساد»، والتي قدمت عنها أيضاً رؤية فلسفية سلبية. غدا المجون في حوالى نهاية القرن عملاً عقلياً بامتياز، تعتبر *«العلاقات الخطرة»* (1782) صورته الأكمل، وروايات دي ساد الأكثر إثارة.

حركة استمرت طويلاً، وحركة معقدة، تعوزها الوحدة، لطالما كانت هذه اللفظة مدار نقاش وجدل. راجت سنة 1622 في هجمات ب. غاراس على تيوفيل دي فيو: بالنسبة له «الزنادقة» أو «العقول القوية» ـ وأحياناً «الظرفاء» ـ هم جميع الذين يبتعدون عن العقائد الدينية والأخلاقية. وهكذا أمكن إطلاق لفظ المجان على فاسقين عاديين، كما على مفكرين بالأخلاق من الدرجة الأولى مع كونهم حكماء للغاية (غاسندي). انتهى الأمر بالربط القائم بين اللاأخلاقية والإلحاد إلى الزوال من خلال الصورة الأسطورية لدون جوان (التي هي صورة «ملحد مصعوق»، معاقب، بمقتضى الرقابة، التي عانى منها موليير). إذا كان هذا النوع من التفكير قد لقي معارضة دينية

في القرن السابع عشر فإنه لم يكن هذا هو الحال في السياسة. غالباً ما لقي التفكير الحر تشجيعاً فيما يتعلق بطروحات ماكيافيلي وبالتالي ملكياً، وإن قادت الحيوية المثيرة لكاتب مثل سيرانو دي بيرجيراك إلى أن يكتب انتقادات سياسية لاذعة. في القرن التالي أثرت حركة معاداة الكهنوت وشكّية التفكير الحر على فلسفة التنوير، أما الزندقة بما هي عليه فقد فقدت دلالتها الفلسفية. صارت تدل بشكل خاص على الأدب الروائي الذي يصور أحابيل الغواية التي غالباً ما تكون ضحيتها المرأة. يدور الأمر على غواية لا تهدف إلى الزواج بل إلى إفساد الضحية: وبهذا المعنى تشكل الروايات السادية، حيث يبدو الإغواء بلا معنى، ويبلغ الانحراف ذروته نهاية هذه الحركة كتيار فكري وكتيار أدبي.

Cazenobe C., ***Le système du libertinage de Crébillon à Laclos***, **Oxford, Voltaire Foundation, *Studies on Voltaire and the eighteenth Century* X, 1991, 282. - Goldzink J., *La vie en bas de soie*, Paris, Carti, 2001. -Goulemot J. -M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographique au XVIII^e Siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991. -Pintard R., *Le libertinage érudit au XVII s.*, Paris, Boivin, 1943. -Van Crugten-Andre V., *Le roman du libertinage, 1782-1815, redécourverte et réhabilitation*, Paris, Champion, 1997.**

كريس بيتر، آلان ڤيالا

راجع: الابيقورية؛ الايروتيكية؛ التبحر (التنقيب)؛ الظرف (اللطف، الغزل)؛ التنوير؛ الماكيافيلية.

الزنوجة NÉGRITUDE

راجع: أفريقيا جنوب الصحراء؛ الكاريبي؛ الأدب الاستعماري؛ الأدب الملتزم؛ الأدب ما بعد الاستعمارية

س

الساغا SAGA

(الحكاية التاريخية أو الميثولوجية من الأدب السكنديناڤي)

راجع: الرواية العائلية

السامي، الرائع (التصعيد، الرفعة، الجزالة...) SUBLIME

ظهرت هذه الكلمة في الفرنسية في لغة الخيمياء، في العصر الوسيط، للدلالة على العملية التي تتم فيها تصفية مادة عن طريق تسخينها وتحويلها إلى الحالة الغازية، وهكذا تستعيد المعنى اللاتيني «ما يرتفع في الهواء». منذ القرن الخامس عشر، استعملت الكلمة بمعنى أكثر اتساعاً للدلالة على «ما هو رفيع»، ومن هنا جاءتها الدلالة «ما هو أرفع من الآخرين» (فيريتيير *«المعجم»* 1690) و«الرائع»، هذا بالنسبة للأشخاص كما للأشياء. في الأدب، كان السامي في القرن السابع عشر هو أول الأمر تفكير في الأسلوب البطولي. ثم صار بعد ذلك في قلب مناظرة تناولت الجمالية وقيمها المرجعية العليا.

إذا استندنا إلى الاستخدامات الصريحة للفظة، نلاحظ أنها موضوع للتفكير، يؤيد هذا في القرن السابع عشر قيام بوالو بنشر ترجمة *«بحث في السامي»* (1674) هذا البحث المنسوب إلى عالم البيان اليوناني لونجين (القرن الثالث)، هو في الواقع لأديب مجهول من القرن الأول يعارض فيه أفكار شيشرون وكينتينيليين في موضوع الأسلوب: اعتبر هذان أن الأسلوب الرائع أو الجزل هو ثمرة مجموعة من الآليات، فيما يؤكد *«البحث»* خلافاً لذلك أن الرائع هو تجسيد «النفس كبيرة»، وبالتالي يتجاوز

تقنيات الأسلوب. كان النص اللاتيني معروفاً منذ عصر النهضة، وكان موضع اهتمام الباحثين، كما أن المسألة طرقت منذ بداية القرن السابع عشر (فيما يتعلق بكتاب غيز دي بلزاك *«رسائل»* ـ 1624 ـ على سبيل المثال). لكن مع ظهور ترجمة بوالو، غدت في صميم المناظرات التي أشعلت الحقل الأدبي وتناولت مفاهيم «الجمال»، وتجاوزت نطاق الخطابة لتبلغ الشعرية. قام الرهان الأول على تحديد ما هو خاص بالأنواع الكبرى (خطب التأبين، الأود، الملحمة، المأساة). الفكرة التي دافع عنها بوالو، وعلى خطى لونجين، هو أن الرائع تجاوز للعادي، هو يتفوق على العادي: «إنه مدهش يدرك، يفاجىء، ويحس» (بوالو *«عاشر فكرة حول لونجين»*). إذن هو مرتبط «بشيء غير معروف» ولا تكفي التراكمات البيانية والأسلوبية للصور القوية لإيجاده، وغالباً ما يكون الأمر بخلاف ذلك، إذ إن البساطة المتناهية، قد تكون أفضل السبل، إن لم تكن السبيل الوحيد للوصول إليه. هذا التصور لما هو سام ورائع، لا يعتبر مجرد بلوغ أقصى درجة ممكنة من الجمال وحسب، وإنما ما يسمح أيضاً بتجاوز هذه النقطة وولوج العالم الآخر، وبالتالي لا يمكن تقويمه بالاستناد إلى سلم محدد للجماليات، إنه ديناميكي. هذه المناظرة، التي ارتبطت بمواقف «القدماء» في مواجهة «المحدثين» طوال «المعركة» التي دارت بينهما، انتقلت إلى التفكير المتعلق بالجمالية طوال عصر التنوير، وصولاً إلى الرومانطيقية. كانت غزيرة في فرنسا بخاصة، وإن كانت أوروبية في الواقع. ألهبت تفكير بيرك في إنكلتره (*«مباحث فلسفية حول أصل الأفكار التي لدينا عن الجميل والرائع»*) 1757) وأفكار مينديلسوهم في ألمانيا (*«عن الرائع والساذج في الفنون الجميلة»* 1761)، وكذلك في فرنسا أبحاث ڤولتير ودي بو وروسو وديدرو. الفكرة التي سادت يومذاك هي أن الجمال هو الإحساس الذي يولده شيء كامل يمكن إدراكه في نفس الرؤية، فيما أن الرائع هو ما يوحي به شيء يتجاوز المدركات البشرية. وبالتالي فإن الإنسان لا يمتلك سوى رؤية جزئية، التي تولد لهذا السبب بالذات الإحساس «بالجمال»، وفي نفس الوقت الإحساس بما لا يمكن بلوغه والوصول إليه، وبالتالي بشيء من الروعة والخوف. وهكذا فإن الرائع يؤدي إلى قطيعة مع الفئات المعروفة للجمال. يرتبط هذا التفكير بفكرة لانهائية العالم، وبالتالي فإن القدرات البشرية عاجزة عن استكناهه: يستطيع الإنسان بوساطة الإشراق الإحساس بهذه اللانهائية، ولكن هذا يحدث على حساب إدراكه لحدوده. بلغ هذا التفكير ذروته في طروحات كانط: *«تحليل الرائع والجمالية السامية»* التي أسست لبحثه في *«نقد الحكم»* (1790)، ومنذ ذلك الحين

صار لقضية الرائع إطاراً فلسفياً مرجعياً، لطالما تمت العودة إليه. غير أن هذه القضية حركت مسألة الخلف الأدبي في مرحلتين أساسيتين. اعتبرت الرومانطيقية الرائع أحد مكونات «البطل الإشكالي» في مرحلة «الدراما»: عامي ومبتذل من جهة، ولكنه من جهة أخرى قادر على تجاوز ذاته وبلوغ الروعة. (هيغو، *«مقدمة كرمويل»* 1827). كما أن ستاندال هو الآخر، غالباً ما استخدم اللفظة. ومنذ ذلك الحين، وآخذاً بعين الاعتبار لهذا التناقض الملازم للعالم والتاريخ، كان على الأدب مزج الأنواع والسجلات. في القرن العشرين، حلم السرياليون باكتشاف ما هو رائع خلف المظاهر، بإفساح المجال أمام التعبير عما تحت الشعور، وبإعطائهم معنى قوياً لصدف الحياة الموضوعية التي اعتبرت تجليات له.

الرائع بحد ذاته مفهوم إشكالي. يمكن إعادة طرح مسألة التمييز بين الجميل والرائع التي كانت في صميم التحليل الكلاسيكي، بالإفادة من مفاهيم النوع، والسجل، والأسلوب. «الجمال» الشعور المقرون بكمالية الشيء وتناسب مكوناته، يندرج في منطق الأنواع، «قوانين» ومبادىء الأنواع تحدد نسب تشكل المجموع. الرائع من جهته، يكمن في إحساس يقع في ما وراء الجميل، وبالتالي لا يخضع لأية قاعدة. يضاف إلى هذا أن «الجمال» يمكن أن يتغير بحسب العصور والثقافات، فهو نسبي إذن. فيما الرائع عالمي، فهو مطلق إذن. ومهما يكن من أمر فإن بعض السجلات مرتبطة بالرائع: الغنائي، الملحمي، والمأساوي بخاصة. والواقع، بإدراكه الرائع، يرى الإنسان وجود اللانهاية، وبما أنه يعجز عن تصورها إلا بشكل جزئي، فإنه يدرك محدوديته هو بالذات، وبالتالي حالته الفانية، المأساوية بحد ذاتها. انطلاقاً من هذه القاعدة، رأى كل من بوالو، ثم ديدرو وروسو، أن ما يمكن أن يوصل إلى ما هو رائع يمكن أن يكون انسجاماً لمعطيات غاية في البساطة، عودة إلى عناصر الوعي. بقي أن نذكر ـ وهذا ما كشفه كانط ـ أن الرائع شعور يحسه من يرى، يقرأ أو يسمع نتاجاً ما. وهكذا فإن فئة الرائع قد تشكل محركاً للإبداع (الإحساس بهذا الشعور، الرغبة في التعبير عنه، ونقله وإثارته لدى الآخرين). ويبقى في تحليل أخير، رهان تلقي النتاج الفني. إنه مقترن بتأثير الافتتان: يستبد بالقارىء أو المشاهد إحساس غير قابل للتفسير، ينتمي إلى «شيء لا يمكن معرفته». وبعيداً عن المفهوم الأدبي للرائع القائم على استخدام هذه الكلمة في غير موضعها، وذلك في عملية استغلال لها لوصف ما يراد إبراز قيمته (مع التحلل من تبيان السبب، وبالعزف على وتر التغاضي الثقافي وحسب): تستعمل للدلالة على ما يُعجب، على ما هو ملائم بالمعنى الأول لهذه الكلمة ـ ما يفاجىء ويدهش ـ ولكن ليس بالمعنى الثاني،

المحدود اجتماعياً - ما تراه جماعة ثقافية جديراً بالتقريظ. المثل الكلاسيكي - الذي كان بوالو أول من ذكره - لما هو رائع هو «أنا» *«ميديه»* لكورناي: التي أجابت تابعتها التي سألت عما بقي لها بعد النكبة التي حلت بها، أجابتها ميديه: «أنا». والواقع أن كورناي في تنظيره للتراجيديا، لجأ إلى فكرة الإعجاب بالمعنى الأول (أي ما يتجاوز الفئات البشرية) وبالتالي ما يعادل «الرائع والسامي» بالمعنى الخالص، وللدلالة على أن هذه الحالة عصية على كل تعبير أو «قياس» (وأنها ليست فقط «فريدة»). وهكذا فإن الرائع يقودنا إلى مسألة أنتروبولوجية، لأنه يتضمن عواطف تتجاوز الفئات الثقافية القابلة المحددة اجتماعياً.

Brody J., *Boileau and Longinus*, Genève, Droz, 1958. -Cronk N., *The Classical Sublime*, Roockwood, Charlottesville, 2001. -Fumaroli M., «Rhétorique d'école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du Traité du Sublime aux XVI[e] s.», RHLF, 1986, n°.1, p.33-51. -Goyet F., «Le pseudo-sublime de Longin», *Études littéraires*, 3, Québec, 1991-1992, 24. -Peyrache-Leborgne D., *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme. Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo. Michelet*, Paris, Champion, 1997.

آلان ڤيالا

راجع: الكلاسيكية؛ علم الجمال؛ شيء ما؛ السجلات؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الأسلوب؛ المأساوي.

السجايا (السمات، الطبائع...) CARACTÈRES

نعني بكلمة «سجايا» مجموعة من السمات التي تميز شخصاً معيناً أو طبقة من الأشخاص: يستدعي هذا المفهوم أن يكون السلوك أو المظهر «علامة» لميزة أساسية. تعود فكرة السجية إلى الفلسفة الأخلاقية أو للوصف البسيكوفيزيولوجي [علم النفس الوظائفي] للأمزجة، ولكن هذه اللفظة هي أيضاً اسم يطلق على نوع من الأدب مثّله تقليدياً كتاب *«السجايا»* للفيلسوف اليوناني تيوفراست، وكتابات لا برويير في القرن السابع عشر. وبمعنى أكثر غموضاً غالباً ما تستعمل هذه اللفظة في الأدب لتعني وصف النماذج البسيكولوجية، كما يدور الكلام أحياناً حول «كوميديا السجايا».

في اليونانية القديمة عنت الكلمة «Charakter»، ميزة، علامة فارقة. منحها تيوفراست، تلميذ أرسطو وخليفته، معنى الوصف الأخلاقي للسلوك البشري: حوالى سنة 319 ق.م وسم بعنوان *«السجايا»* كتاباً يتناول بشراً في مواقف متنوعة نذكر على سبيل المثال: «عن النفاق» «عن التملق» «عن المجاملة». يبدو الكتاب حريصاً على الجمع بين الخيال الوصفي والنموذجية العلمية (تيوفراست هو أيضاً مؤلف التصنيفات الطبيعية للنباتات والحيوانات). تمت استعادة هذين الاتجاهين في التقليد اللاحق.

اقترن الشكل الوصفي «للسجايا» في القرون اللاحقة أول الأمر بالتربية الخطابية. صور الـ «éthopée» (وصف السلوك) وصور الـ Prosopographie (وصف المظهر الجسدي) على طريقة تيوفراست، احتلت مواقع لها في التمارين المدرسية. في القرن السادس عشر ترجم الأنسي كازوبون «*سجايا*» تيوفراست إلى اللاتينية، وبدأت اللفظة تدل على «نوع» أدبي: في إنكلترا، ظهرت خلال القرن السابع عشر عنواناً لما يزيد على 220 كتاباً يهدف إلى السخرية الدينية أو الأخلاقية (جوزف هال 1608، توماس اوفيربيري 1614، جون ايرل 1628 إلخ). في فرنسا، في نهاية القرن السابع عشر عرف كتاب لا بروبير «*السجايا*» (1688 ـ 1694) نجاحاً كبيراً دفع كثيرين إلى تقليده. الأمر يتعلق قبل كل شيء بشكل من أشكال الكتابة: يرتبط نجاح «السجايا» في فرنسا بأشكال الكتابة المختصرة الأخرى (الحكم، الأمثال، الأفكار، الطبائع وسائر «القطع المنفصلة») التي تميز الذين عرفوا باسم «الأخلاقيين». سمحت هذه الأشكال الموجزة بفحص مميز للتصرفات البشرية وعلاقتها مع الفئات الأخلاقية. نصادفها أيضاً في القرن الثامن عشر عند كل من ماريفو وڤوڤينارغ. حوالى سنة 1700 دخلت كلمة «سجية» باعتبارها «بورتريه أو تصويراً للأشخاص أو العادات» في المعجم الفرنسي. في موازاة ذلك غذى هذا المفهوم الأبحاث الفِراسية التي تعود بجذورها إلى البنية الأرسطية. وضعت الدراسات الفراسية العائدة للعصور القديمة لوائح تظهر العلاقة بين بعض السمات الجسدية وسلسلة من «السجايا» الأخلاقية، بالاستناد إلى تيوفراست، والرجوع إلى فيزيولوجية الأمزجة. نشر الطبيب كيرو دي لاشامبر في القرن السابع عشر كتاباً «سجايا العواطف» مع صور رسمها شارل ليه برون: تظهر العلاقة بين ملامح صورية وعواطف لا تعتبر جزءاً من الطبيعة البشرية وإنما هي ناتجة عن حالة عابرة. حاول علم عصر «التنوير» وضع مسلّمات فراسية أثارت منذ نهاية القرن الثامن عشر ردود فعل لاعقلانية اتبعت التقليد الفراسي. حاول القس الزوريخي ج.ك. لافاتير (Physiognomische Fragmente 1775-1778) بعث المفهوم الصوفي القديم القائل بمماثلة جذرية بين الجسد والنفس في وحدة الخلق الإلهي. كان لهذا تأثير كبير على الأدب في القرن التاسع عشر في ألمانيا وفي فرنسا أيضاً: فتن كل من بودلير وبلزاك بهذه الأعمال التي أتاحت الربط بين عرض التفاصيل المادية والمفهوم «الرؤيوي» للفن. ومرة جديدة أغنى «علم» مشكوك فيه للسجايا العروضات الخيالية. نجد النماذج التي قدمت في الكاريكاتير وفي أيامنا هذه في علم نفس واسع الانتشار وفي عدد من مؤلفات الخيال الأدبي والسينمائي.

منذ البدايات تتأرجح السجايا بين النموذجية العلمية والعرض الخيالي. عندما

تتوخى العلمية تبدو وكأنها تسعى إلى إعداد قائمة أو بيان بالتصرفات «والنماذج» الأخلاقية، يرتبط ما يوازيها عرضياً بالطبائع و «الأمزجة». في المقابل، وباعتبارها شكلاً أدبياً تنفتح السجايا على الخصوصيات وعلى تأثير الأوضاع الاجتماعية. وهكذا يتلاعب لا برويير بالمفهوم ليؤكد على استحالة «تثبيت» البشر في فئات مستقرة وأزلية ويولي اهتماماً شديداً للأحكام الاجتماعية والظرفية. بلزاك هو الآخر يمزج المخططات الفراسية مع تصورات الحتميات الاجتماعية.

ومع ذلك فإن استخدام كلمة «سجية» في الدراسات الأدبية تعوزه الدقة. ما سمي «كوميديا الطبائع» يرجعنا غالباً إلى تصنيفات اجتماعية ـ تاريخية (البرجوازي النبيل) أكثر مما يحيلنا إلى نماذج بشرية أزلية. من جهة ثانية ترجمة «السجية» الضيقة، لتحليلات نفسية، غير كافية، على سبيل المثال: التعبير الغنائي، العلاقة بين الإنسان والآلهة والمقدس، العواطف تمثل دوراً كبيراً لدى الشخصيات في مآسي راسين.

Azouvi F., «Remarques sur quelqes traités de physiognomonie», *Les Études philosophiqes,* oct. -déc. 1978. - Bury E., «La Bruyère et la tradition des *Caractères*», *Littératures classiques,* janv. 1991, n° 13. - Courtine J.-J., HAROCHE H., *Histoire du visage,* Paris, Rivages, 1988. - Dandrey P., «La Physiognomonie comparée à l'âge classique», *Revue de synthèse,* janv.-mars 1983, n° 109. - Van Delft L., *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique,* Paris, PUF, 1993.

بيرنجار پارمانتييه

راجع: الانثروبولوجيا؛ الأشكال الموجزة والحكمية؛ الأمزجة؛ الأخلاقيون؛ البروتريه (صورة؛ رسم).

السجلات REGISTRES

المقصود هنا بكلمة «سجلات» الأنواع التي يعبر فيها الأدب عن عرض للعالَم، وتصوره، والتي تتناغم مع مواقف إزاء الوجود: وهكذا فمقابل الشعور الناجم عن وعي الإنسان للموت والإحساس بالفجيعة الملازمة له هناك السجل المأساوي، للإعجاب والتقدير هناك البرهاني، للغضب هناك الحرب الكلامية، الخ. إذن يتعلق الأمر بمفهوم يشتمل على بعد أنثروبولوجي للأدب. تاريخياً، هناك قسم مشترك بين السجلات الأدبية وسجلات ـ أو مستويات ـ اللغة، وإن كانت متمايزة.

كان مفهوم السجل فعالاً في العصور القديمة اليونانية، رغم أنه لم يتم تنظيره في «*شعرية*» أرسطو ـ كان أقرب إلى أن يكون تحصيل حاصل. كان يجري العمل به، بقدر ما تستعمل الأنواع لهجات مختلفة: شرقية للملحمة، اتيكية للمأساة، وكوانية

للملهاة. يشتمل إذن على إشارة لسجلات اللغة (لهجات قديمة ونبيلة تتعارض مع اللهجة المتداولة، وبالتالي الأكثر «عامية»)، للموضوعات، ولأصناف المشاعر التي تقدم للجمهور: لغة نبيلة للحكايا «الرصينة» التي تتطلب شخصيات هم أيضاً من النبلاء في الملحمة والمأساة، لغة عادية لشخصيات وموضوعات عادية في الملهاة. المشاعر المعروضة هي أيضاً متمايزة ومنظمة: الإعجاب في الملحمة الذي يفسح في المجال أمام الخارق، خيبة ورحمة («الخوف والشفقة») مع المأساة ـ مما يؤدي إلى «التطهير» ـ الفرح والمرح مع الملهاة، وهكذا يتحد مفهوم للشعرية والتأثير. تمت استعادة نفس مبدأ التمييز هذا مع ڤيرجيل، ثم في العصر الوسيط مع أوائل مفسري تلك المرحلة، وإن مع اختلافات مددها إلى البنية التي اتخذت مرجعاً. مثلت هذه المنظومة بمخطط سمى «دولاب ڤيرجيل». إنه يميز: الملحمي أو البطولي للحديث عن بطل بأسلوب رفيع (نموذج: *الإنيادة*)، التعليمي، للحديث عن أعمال البشر الأحرار بأسلوب «وسط» (نموذج: *الزراعيات*)، الرعوية للحديث عن ملاهي الرعاة بأسلوب مألوف (نموذج: *الرعوية*). استمرت هذه المنظومة في الفنون الشعرية في عصر النهضة والمرحلة الكلاسيكية، بحيث بدت الأنواع والسجلات وكأنها متطابقة، اللهم إلا في بعض الحالات (على سبيل المثال، يفترض بالكوميديا أن تؤدي نفس دور الأهجية ـ إصلاح العادات والأخلاق عن طريق الإضحكاك ـ وبالتالي فإن الإثنين يرجعان إلى السجل الهزلي، وإن بشكلين مختلفين). ولكن من الناحية العملية، ازداد تعقد العلاقات بين الأنواع والسجلات بشكل مضطرد، وذلك بفعل تطور الأنواع وبخاصة الرواية: فعلى سبيل المثال شهدنا ظهور «*حكايا مأساوية*» (روسيه، 1614)، «*حكايا هزلية*» (سوريل «*فرانسيون*»، 1623). في الشعر اختار دوبينيه لديوانه الكبير عن الحروب الدينية عنواناً هو «*المآسي*»، 1616. من جهة أخرى، فإن نظرية التأثيرات («العواطف») بالذات لحق بها التطور. لطالما اعتبرت المشاعر والأهواء أشكالاً من الأمراض التي لا يمكن تفاديها، وإن رسالة الفنون الحد من آثارها السيئة عن طريق تغيير اتجاهها نحو الخير، وبالضرورة على تنظيمها بشكل جيد: من هنا البحث عن التراسل بين الأنواع والسجلات ضمن تمييز واضح بين الأنواع والانفعالات (وبالترابط ما بين سجلات المضمون وسجلات اللغة ـ للمأساوي لغة رفيعة، للهزلي لغة مألوفة، وفق مخطط ينفصل بعد ذلك). ولكن مع «*بحث*» ديكارت (1649) بدأ النظر للعواطف باعتبارها مصدراً للطاقة ليست سيئة، ولا حسنة بحد ذاتها، مما تطلب أنماطاً للعرض تتجدد باستمرار للتعبير عنها، واستخلاص العبر. لم

تعد منظومة المراسلات متلائمة مع واقع الممارسات. أعاد هيغو في مقدمة «*كرومويل*» (1827)، قراءة تاريخ البشرية وأنماطه في التعبير مميزاً مراحل ثلاث: مرحلة الغنائية في الزمن التوراتي، المرحلة الملحمية في الأزمنة القديمة، والمرحلة الدرامية في الأزمنة الحديثة. رأى أن السجل الدرامي يمزج ما بين المتنافر والراقي (وبالتالي الضحك والإحساس بالفجيعة) كما أنه يمزج ما بين سجل اللغة الرفيعة والمبتذل. أدى التماثل ثم التعارض بين الأنواع في الأدب الحديث إلى مزيد من التعقيد في الروابط ما بين الأشكال والانفعالات والأهواء الأساسية: وهكذا وعلى سبيل المثال، فإن الإحساس بالعبث يجد تعبيراً له عند بيكيت بقلب البنى الذاكرية المألوفة، كما غدا الاستهزاء المضحك وسيلة للإيحاء بالشعور المأساوي للوجود.

أثار مفهوم السجل قضايا التصنيف، وبالتالي الشعرية، وهكذا وجد جينيت (1991) نفسه أمام إعادة طرحه للمساءلة من جديد ملاحظاً حدود التصنيفات النوعية.

نوع وسجل لا يتطابقان: الأول صنف شكلي أكثر مما هو دلالي، فيما يحيل الثاني إلى عاطفة، يحمل «معنى». كما أن السجل لا يمكن أن يعتبر مرادفاً «الرؤية للعالم»، التي تتطلب مجموعاً ممتزجاً بالمشاعر لفئة اجتماعية معينة، في لحظة تاريخية محددة، فيما تندرج السجلات في النظام العام للمؤثرات. وأخيراً، لا يمكن اختصار المفهوم أو رده إلى مجرد الفكرة المبسطة بأنه «نغمية»: ذلك أن «النغم» هو انعطاف يضاف إلى كلام ما ولكنه لا يحدث سوى تأثير سطحي. غير أن المعجم الأدبي لطالما نوع في ألفاظه مستخدماً ألفاظاً مثل «أساليب» «أنواع» «سجلات» «أنغام»... يضاف إلى هذا، أنه ميز بين فئات للخطابة، وأخرى للشعرية، فيما يمكن للسجلات أن تكون حاضرة في هذه كما في تلك. وأخيراً، فإن الحالات المختلفة للثقافة تضع في المقدمة سجلات أو مزيجاً من السجلات المختلفة.

نتج عن هذا التعقيد وضع السجلات فيما يشبه التعتيم النظري. ومع ذلك فهي تشكل بعداً انتروبولوجياً للأدب، وبحكم كونها كذلك فهي عنصر أساس من عناصر الجمالية. تناولت دراسات حديثة ـ دون أن تستخدم اللفظة ـ تناولت هذه الإشكالية. فعلى سبيل المثال ميز دوڤال ومارتينيز (2000) في معرض الكلام عن السخرية بين النوع وتاريخه (القسم الثاني)، «الخط الساحر» (الدلالة القسم الثالث) انطلاقاً من تصور أنتروبولوجي (القسم الأول). وهكذا فإن السجلات تتجاوز المعايير الشكلية: والواقع، أن ترجمة كتاب قد تؤدي إلى إفقاده بعض سماته الأسلوبية (على سبيل

المثال ترجمة شعر منظوم إلى نثر) دون أن يفقد مع ذلك قوته العاطفية، التي يؤشر إليها مفهوم السجل.

عمل أول، قوامه إذن، إعداد لائحة بالسجلات. يمكننا أن نذكر ومن حيث الأهمية: الفاجع والمأساوي، المرتبط بوعي الموت الذي لا مفر منه، والهزلي المرتبط بالفرح والضحك، والملحمي المرتبط بالافتتان بما يتجاوز الطبيعة البشرية، والبرهاني المرتبط بالإعجاب، والمدح، والشكوى، والاحترابي المرتبط بالغضب، والغنائي المرتبط بالمناجاة والعاطفة والشفقة، والتداولي المرتبط بسيطرة العقل على الأهواء، والتعليمي المرتبط بالفضول والرغبة بالمعرفة، والساخر والهجائي المرتبط بالاحتقار والتقريع. ولكن هناك تخصيصات أكثر تفصيلاً. وهكذا يمكننا أن نميز في الهزلي «سجلات ـ فرعية» مثل «الساخر» وحتى «الهجائي» (باعتبار أن الانتقاص يستعير صوت الضحك لإيصال صوته). من جهة ثانية، كيف يمكن أن نقيس في أنماط الكتابة حصة صورة التعبير وحصة صورة العاطفة: هل «الواقعية» سجل أم هي شعبة من الملحمي، وفي نفس الوقت شكلاً خاصاً من أشكال التعليمي؟ الشيء نفسه مع الهزلي؟ ما من إجابة محتملة ممكنة لمثل هذه الأسئلة: يبتكر الأدب دائماً فوارق حقيقية وأشكالاً متنوعة للسجلات. ذلك لأن هذه الأخيرة، بحكم كونها ناجمة عن رؤية انتروبولوجية، تندرج في التاريخ، وتتواجد بأشكال مختلفة بحسب العصور والثقافات والبيئات. تضع الجماليات التي يمكن تسميتها «كلاسيكية» في المقدمة الترابط بين النوع «الأسلوب» (رفيع، متوسط، عادي) والموضوع، واضعة المؤلفات هكذا في سجلات قابلة للإعداد: مثلاً، يصور المأساوي مأساة الإنسان الذي يتوهم القدرة على التحكم بمصيره، يعبر الرثائي عن الرثاء بجعله الموت المحتم مادة خطاب يتسم بالنواح والشكوى ومجرداً عن أي وهم. غير أن التشوش الذي لحق بهذه التصنيفات ظاهرة تكررت عبر التاريخ: فعلى سبيل المثال، كان للضحك رنين المأساوي لدى فييون في العصر الوسيط، كما عند بيكيت في القرن العشرين. يبدو أن تعاقب المراحل التي غلب عليها الميل نحو التداخلات الواضحة، وتلك التي غلب عليها المزج والاختلاط، يشكل وسيلة لكتابة تاريخ الأدب. يمكن تناول هذه الإشكالية باعتبارها فضاء لتاريخ أدبي يندرج ضمن تاريخ العقليات. وفي هذه الحال لا بد من النظر في العلاقة القائمة بين الانفعالات والمعاني والموضوعات: إزاء أي أمر يكون الضحك، أو الشفقة أو الاحتقار، إلخ؟ ومن قبل من؟ وبالتالي يتطلب الأمر معرفة التاريخ الاجتماعي للأدبي. كما يمكن التعامل معها من خلال ما تقدمه

من مكونات لجمالية عامة، وبالتالي أنتروبولوجيا أدبية تاريخية. وعندها تسمح بالإضاءة على تلقي النتاج في الزمان والمكان، والإبقاء على تأثيره حتى خارج نطاق زمانه وثقافته الأصلية. وبالتالي يدخل تحليلها ضمن نطاق الأدب العام. ومهما يكن من أمر، يقوم أحد الرهانات الأساسية لمفهوم السجل على المنزلة التي يحتلها في تحليل النتاج الأدبي. يرتبط استخدامه بالغايات المتوخاة من الأدب ومن تحليله. إذا كان الأمر يدور على تفسير النصوص، يصبح السجل عندها تخصيصاً من بين أمور أخرى (من هنا يرى البعض أن مفهوم «النغمية» قد يكون كافياً). في المقابل، إذا كان الهدف المقصود، هو جعل الأدب سبيلاً لمعرفة الإنسان، تشكل المؤثرات المعروضة عنصراً أساسياً في دلالة النتاج. وخلاصة القول، إن السجلات مفهوم إشكالي، ولكنه ضروري ومنتج، وهو بدون شك واحداً من ميادين البحث الذي يتوقع له مزيداً من الأهمية.

Brès Y., *La souffrance et le tragique,* Paris, PUF. 1992. -Duval S. Et Martinez M., *La satire,* Prais, A. Colin, 2000. -Genette G., *Fiction et diction,* Paris, Le Seuil, 1991; *La relation esthétique,* Paris, Le Seuil, 1997. -Ouellet P., *Voir et savoir,* Candiac. Éd. Balzac, 1992. -Ranciére J., *Le partage du sensible,* Paris, La Fabrique, 2000.

آلان ڤيالا

راجع: المؤثرات؛ الإناسة؛ الإدراكي، المعرفة؛ علم الجمال؛ الأنواع الأدبية؛ التاريخ الأدبي؛ مستويات اللغة؛ السيميائية؛ الأسلوب.

السرد (حكاية، قصة) NARRATION

غالباً ما يعتبر معادلاً تقنياً للحكاية، يحدد السرد على أنه فعل القص ونتيجة هذا الفعل في آن معاً. بصفته منتجاً، يبدو بمثابة عملية الإخبار المكتوبة أو الشفوية للوقائع والأحداث الواقعية أو المتخيلة، وعندها يخضع لقواعد تنظيمية تتطلب تسلسلاً للأحداث (أقدمية، معاصرة، مستقبلية) ومنطقاً معيناً (سببية، موازاة، تعارض). بصفته فعلاً، يفترض وجود راو ومروي له مما يضفي عليه قيمة مقالية وبراغماتية.

إن أصل الفعل «narrer» يفسر لنا دونما شك معاظلة هذه اللفظة: «*narrare*» التي تعني «أعلم، حكى» هي مشتقة بحسب «*المعجم التاريخي للغة الفرنسية*» من «gnarus» (الذي يعرف). فالسرد يبدو وفي آن معاً فعل معرفة بما يقدمه من أحداث، وإبداع. وربما لهذا السبب فإن الخطابة كما يحددها شيشرون تمنح منزلة مميزة لما يسميه «*narratio*». يقع مباشرة بعد الاستهلال، مهمته حكاية الوقائع المعنية، وبالتالي

تقديم المعلومات، ولكنه يتطلب اختيار ما يفيد الخطيب في تبيان براهينه وتغيير حكم الجمهور، مما يمنحه دوراً برهانياً. وهكذا فإن الـ *narratio* ممارسة كتابية مطلوبة بقوة لدى الخطباء منذ كنتيليان (*«المؤسسة الخطابية»*)، واستمرت في المقررات المدرسية الفرنسية حتى القرن العشرين.

غدت دراسة السردية نقطة مهمة في الأبحاث الأدبية الحديثة انطلاقاً من اللحظة التي ركز فيها الشكلانيون الروس عملهم على بنى الحكاية. اقتبسوا من أفلاطون وأرسطو أفكارهم عن *«الإيمائية»* *«mimésis»*. رأى أفلاطون في الكتاب الثالث من *«الجمهورية»* أن الشعر التمثيلي وحده يعرض مباشرة عن طريق المحاكاة البسيطة. كما أن الحوارات داخل الحكاية، هي الأخرى، تنتمي وبشكل استثنائي، إلى العرض المباشر، الحكاية بحد ذاتها هي عرض غير مباشر. فيما يرى أرسطو أن الشعر الدرامي والشعر القصصي *«diègèsis»* هما شكلان من أشكال الإيمائية (mimésis): العرض يمكن أن يكون بطريقة متساوية مباشراً أو غير مباشرة. أشار ريكور (*«الزمن والحكاية»* I، 2) أنه بالنسبة لأرسطو: (*mythos* و*mimésis*) يشكلان ثنائياً لا ينفصم: («باعتبارهما ترتيباً للوقائع ضمن نظام»/ *é ton pragmatôn sustasis*) فإن الـ *(mythos)* هي قيام حبكة تسمح بعرض العمل، في الشعر الدرامي كما في الشعر القصصي على حد سواء.

في هذا الإطار، توصل المحللون إلى تمييز جوهري بين السرد والحكاية (أو «الحكاية الخرافية» بحسب المصطلح الذي فضله تومشيفسكي) أي الوقائع المعروضة والطريقة التي تم بها هذا العرض. يرجع ت. تودوروف هذه المعارضة إلى التفريق الذي يقيمه علم البيان الكلاسيكي ما بين الـ *«inventio»* والـ *«dispositio»* («فئات الحكاية الأدبية» *«اتصالات»* 8، 1969). يستخدم عندها مصطلح السرد إلى «الشيفرة التي تعني الراوي والقراء» (ر. بارت «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايا» م.ن). نلاحظ أيضاً تأرجحات اصطلاحية تشجع الخلط بين السردية والحكاية. وبهاجس الوضوح يقترح ج. جينيت الإبقاء على مصطلح السرد إلى «الفعل الروائي المنتج» وتمييز «الحكاية» باعتبارها «الدال، الملفوظة، الخطاب، النص المروي بالذات» و«القصة» التي تعني «المدلول أو المضمون الروائي» (مدخل إلى خطاب الحكاية» م.ن).

يضاف إلى هذه القضايا التي أثارها الشكلانيون حول البنى السردية للحكاية، يضاف إليها ومنذ ثمانينيات القرن الماضي سلسلة من المسائل المتعلقة بالنشاط السردي بحد ذاته. اهتمت البراغماتية بأنماط إقحام السرد في خطاب أكثر اتساعاً يعطيه معناه ويربطه بالظروف الخاصة بتلفظه عن طريق دراسة موضوع السرد والسياق

الذي يتم فيه. ومن تحليل الحديث وصولاً إلى أعمال السيميائية المسرحية تطرح مسألة العلاقات بين الحوار والسرد. يطرح التاريخ الرسمي المعاصر رسالة السرد باعتباره نموذجاً خاصاً من التعليل. وبشكل أوسع فإن فكرة السرد (باعتباره فعلاً أو شيئاً مغلقاً) تتجه لاستبدالها بالسردية كمبدأ مفتوح ومضمر، يولد مجموع خطاب. وهكذا يرى ريكور أن السردية هي الخاصة المميزة للقصة في حقل العلوم الاجتماعية (*«الزمن والحكاية»*، 1، ص133).

تفترض العلاقة القائمة بين السرد والإيمائية أن نتساءل عن العلاقة القائمة بين السرد والوصف اللذين غالباً ما اعتبرا متعارضين منذ مارمونتيل (القرن الثامن عشر)، ومع ذلك فهما في وظيفتيهما، كما في طبيعتهما، لا ينفصمان: فمكونات الوصف تعزز الانطباع بواقعية الأحداث المروية بقدر ما يطمح الوصف، شأنه شأن السرد، أن يكون إعادة تصوير. السرد حتى في حده الأدنى، يشتمل على علامات من الوصف، يشتمل الوصف (عن طريق المجاز أو الاستعارة) على علامات تحدد الشخصيات، يقدم إشارات، يحيلنا حضورها، كما غيابها، إلى فهم الوقائع.

نفس الرباط القائم بين السرد والإيمائية، يدمج العلاقات القائمة بين الخطاب والأحداث المعروضة. إن طريقة قص هذه الأحداث لا تتغير سواء اكانت هذه الأحداث حقيقية أو خيالية: تتجه عملية ترتيب العناصر المختلفة التي تتألف منها لتشكل «وحدة عمل» (وهذا يحدث أيضاً في النتاجات الروائية المعاصرة التي تسعى لتقليد تنافر الواقعي). الأزمنة المستخدمة هي عامة أزمنة الماضي، تأتي لتكفل وجود الأحداث المروية، أكثر مما تتوخى التعبير عن زمنية محددة (هذا هو واقع استعمال الفعل الماضي في مؤلفات الخيال ـ العلمي). استخدام الحاضر «السردي» للتعبير عن عمل مضى، ولكنه يتميز ببعده الدرامي، يبرز إلى حد يتجاوز هذا الاستخدام مجرد المسألة الزمنية. وهكذا، فأن نروي يعني أن نحضر «حدثاً غائباً عن مسرح السرد» (ج. بريس. *«حول السردية»* ص80). نحصل على تأثير ما هو واقعي بسلسلة من الآليات الشكلية التي لا تتيح بحد ذاتها التمييز بين سرد الوقائع الحقيقية وسرد الوقائع الخيالية. يسمح لنا التفكر بالسردية بمقاربة مناجزة مختلف أنواع الخطاب.

يفترض السرد وجود راو (الذي لا يتماهى بالضرورة مع الأديب)؛ ينظم هذا الراوي العناصر التي يجعلها حالة، يحولها إلى «حبكة»، مما يدفع إلى القول إنه يقيم بينها روابط (متسلسلة زمنياً، ومنطقية)، وهو إذن يفرض «وجهة نظر» بالمعنى الدقيق للكلمة حول ما يرويه. إنه يملك سلطة مطلقة على الزمن، سواء فيما يتعلق بالتسلسل

أو فيما يتعلق بالمدة. يستطيع قلب ترتيب الوقائع (استرجاع أو استباق بحسب تعبير جينيت) بهدف التقديم مسبقاً لمعنى واقعة ما أو إبقائها مصدر ترقب. باستطاعته التركيز على هذا القسم أو ذاك من أقسام الحكاية.

وهكذا، يحدد جينيت مفاهيم المشهد (لحظة مميزة عند الراوي يخصص لها عدداً هاماً من الصفحات بالنسبة لمدة الواقعة المذكورة) والخلاصة (عدد من الصفحات المختصرة قياساً إلى المدة المقررة، تصور الأعمال التي تتكرر بانتظام) والإضمار (طمس عناصر بسبب طبيعتها الثانوية بهدف المحافظة على الإثارة. . .).

ولكن يمكن للراوي أن يبرز حضوره بشكل يزيد أو ينقص: سواء بتدخله في السرد كشخصية، وسواء بتدخله لإصدار حكم، أو الدخول إلى الضمائر (العلم بكل شيء) وسواء بالاستتار خلف شخصية أو شخصيات يتبناها. يرى تودوروڤ، أننا نمتلك عنه بالتالي قدراً من المعلومات يسمح لنا بتحديد موقعه بدقة «غير أن هذه الصورة الشاردة يصعب الإمساك بها، وهي تضع باستمرار أقنعة متناقضة، تبدأ من أديب ذي لحم ودم وصولاً إلى شخصية أي كان».

المخاطب هو الآخر لا يتماهى مع القارىء. هو شريك الراوي في الاتصال الروائي، قد يظهر بشكل واضح في عملية السرد كشخصية (مثل ناتالي دي مانيرڤيل في *«زنبقة الوادي»*) أو عن طريق استفهام مباشر (*«يظن القارىء بأن. . .»*) أو يبقى مستتراً. ظهوره كشخصية يميز فنون الترصيع التي يغلب ظهورها في الرواية الرسائلية بخاصة. يمكننا الإشارة هنا إلى الرسالة الشهيرة رقم 48 في *«علاقات خطرة»* التي توقع توقيف ڤالمون بفعل ارتكابه خطأً اعتبار نفسه مخاطباً لا من مدام دي تورڤيل وحسب، وإنما أيضاً من إميلي جليسة السيدة دي ميرتي، مما يدل على أنه لا يجد فرقاً بين المرأتين. مع ذلك، فإن مثل رواية لاكلو، لكي تفهم جيداً، تفترض أن نأخذ بالحسبان، إضافة إلى البنية السردية المفردة، الحيوية السردية بما هي عليه، وتحليل القواعد الاجتماعية الناجمة عن تفاعل الشخصيات. كما الأهلية السردية الخالصة للمخاطبين الاثنين، أهلية تتوقف عليها نهاية الرواية.

Bres J., *La narrativité,* Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994. -Genette G., *Nouveau discours du récit,* Paris. Le Seuil, 1983, -Laforet M. (dir.), *Autour de la narration. Les abords du récit conversationnel,* Québec, Nuit blanche, 1996. -Ortemann M.-J., *Le narratif, Le poétique, L'argumentatif,* Nantes, Université de Nantes, 1997. -Ricder P., *Temps et récit,* 3 vol., Paris, Le Seuil, 1983.

ايزابيل ميموني، لوسي روبيرت

راجع: البرهان؛ الحكاية؛ الوصف؛ الخرافة؛ المتخيل؛ الإيمائية؛ الواقعية؛ الرواية؛ النظريات السرد.

السرِّيات MYSTÈRES

(اسم كان يطلق على تمثيليات دينية في القرون الوسطى يدخل فيها الآلهة والقديسون والشياطين. . .)

هذه الكلمة مشتقة من كلمة *(ministerium)* «واجب ديني» والتي صارت بعد الإدغام *(misterium)* ثم *(mystérium)* عن طريق اشتقاق خاطىء. في استخدامها الأدبي، دلت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر على مسرحيات تعرض حياة قديس أو يسوع، وكذلك مشاهد إيمائية تبعث الحياة في الاحتفالات المدينية. في الجمع، هذه الكلمة عنوان نوعي استخدم في القرن التاسع عشر للدلالة على الروايات المتسلسلة التي تروي خبايا وخفايا المدينة الكبيرة.

في القرون الوسطى كانت السرِّية سلسلة من اللوحات الإيمائية تعرض على صقالة أو «Pageants» في إنكلتره. وإذا كان هذا الشكل قد استمر بعد ذلك في كل أوروبا فليشكل نوعاً مسرحياً في القرن الخامس عشر هو السرية الممثلة. النماذج الأكثر شهرة هي نصوص *«عجيبة الآلام»* لايستاش ميركاديه، وأرنول غريبان وجيهان ميشال. هذه المشاهد ظاهرة مدينية سارت جنباً إلى جنب مع إعادة البناء الاقتصادي. تحتفل بولادة الكنيسة، بآلام السيد المسيح، بخلاص البشر، أو بسيد المدينة، تستوحي السرية الكتاب المقدس، أو الأناجيل المختلفة والوعظ الشعبي. إنها حفلة يدفع أجرها لمدة طويلة ـ استغرق عرض *«سرية أعمال الرسل»* للأخوة غريبان في باريس سنة 1541 مدة 35 يوماً ـ تقام في الهواء الطلق ضمن ديكور يعد خصيصاً للمناسبة. يشارك فيها مئات من الممثلين الهواة، ويقسمون إلى مجموعات أو «فرق» موازية «للأمكنة المسرحية». يتولى «المشرف على العمل» تأمين حسن سير مجمل العملية. السرية هي مسرحية ذات آلات «مشهدية». تستحضر أهليات محترفة من أجل الـ «secretz» تأثيرات تقنية تصور «الطوفان»، نيران الجحيم، والتي تشكل مع الشيطانيات ما يشد الانتباه في العرض. منعت السريات الدينية من قبل برلمان باريس سنة 1548 تحت ضغط النخب المثقفة و«الإصلاح». ولكن عروضات من نفس الطراز استمرت في كافة أنحاء أوروبا حتى القرن السابع عشر. فيما بعد، وفي نهاية القرن التاسع عشر، دبت الحياة في السرية من جديد، جزئياً أو كلياً في إطار محاولات متنوعة. عام 1895 قدم موريس پوتشير للمجتمع الفوجي صورة لأصوله

الأسطورية في *«مسرح الشعب»*. في مرحلة ما بين الحربين، استعاد المسرح السياسي روحية المشاركة في السرية مع «الكورس المنشد» الاشتراكي والشيوعي، شَكْلٌ اعتمد من قبل الكاثوليك في كيبيك وبلجيكا. لدعم بحثهم تبنى الكوبيانون تلامذة كوبيو السريات التي أعاد بناءها التيبوفيليون، فرقة طلابية قادها غوستاف كوهين في السوربون. بعض مؤلفات بيغي، غيبون أو غيلديرود ـ *«عن شيطان يبشر بالعجائب، سرية لمسرح العرائس»* 1941 ـ على صلة وثيقة بالسرية وسجلها الروحاني.

مع كتبة المسلسلات في القرن التاسع عشر، كانت السرية لا تزال تلمح إلى التجمهر الشعبي للعرض الوسيط، ذلك لأنها تنقل إلى الفضاء المديني قسماً من الجو الغامض للرواية القوطية.

عرض شعبي، هل السرية الوسيطة «مسرح شعبي»، مكان لأنصهار الطبقات الشعبية أمام مشهد خلاصهم المشترك؟ تغدو الصقالة مكاناً مقدساً حيث تتذكر الجماعة المسيحية جذورها وتعرض تضحيات مؤسسيها. *ولكن من الصعب أن نتجاهل أن السرية تشكل عرضاً لقوة وغنى الطبقة المسيطرة حتى وإن شارك فيها عامة الناس. لا يشتمل هذا الاحتفال المدني الضخم على بذور تفكير سياسي واجتماعي مهدم. التأثيرات المشهدية، نمو الشخصية على حساب النموذج، تجعل من السرية عرضاً يتأرجح بين الواقعي والعجيب. تنعكس في دائرة العرض ذهنية الإظهار والتماهي مع الألم مما يسمح بتكوين وعي فردي للذات. تتجاوز علاقة المشاهد مع المشهد الإحساس الطقوسي بالانتماء إلى جماعة. المشاركة موجودة بالطبع، ولكنها تأخذ معناها في جمالية مفرطة من الشطط، تطرح بطريقة جديدة العلاقة مع الإلهي. إن هذه السمات الجمالية، إضافة إلى علاقتها الوثيقة والمعقدة مع المجتمع، هي التي ضمنت للسرية استمرارها في المسرح المعاصر.*

Aubailly J.-C. & Du BRUCK E. (dir.), *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, Stuttgart, 1988 (Fifteenth Century Studies 15). -Cohen G., *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956. -Rey-Flaud H., *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973. -Runnalls G.A., «When is a "Mystère" not a "Mystère?" Titles and Genres in Medieval French Religious Dram», *Tréteaux, decembre 1980, n°2*.

ڤيرونيك دومينغيز

راجع: الجوقة (الخورس)؛ فن المسرحية؛ المسلسل؛ التمثيلية «الجيه»؛ الأدب الوسيط؛ العجيب؛ معجزة؛ صوفية؛ الخلوقيات؛ النوع العاطفي؛ المسرح الشعبي.

السريالية SURRÉALISME

حركة أدبية وفنية طليعية، ظهرت بعد الحرب الأولى، واستمرت ناشطة حتى الستينيات. جمعت السريالية كتّاباً وفنانين رغبوا في إحداث قطع مع عقلانية اعتبرت مقيدة، بهدف تحرير «حياة العقل» والإمساك بما هو «خارق» في الحياة اليومية.

قد تبدو السريالية بمثابة ردة فعل على الصدمة التي أحدثتها «الحرب الكبرى». ضمت في الأصل بريتون، أراغون وسوپول ـ ثم انضم إليهم فيمن انضم پيريه، ديسنوس، سادول، كريڤيل، اليوار ـ وكانت قريبة من ڤاليري وأپولينير (الذي وسم مسرحيته *«ثديا تيريزيا»* (1917) بعبارة «دراما سيريالية»). اتخذت من مجلة *«ليتراتير/ الأدب»* (1919 ـ 1924) منبراً لها. سنة 1920 أقام تريستان تزارا، مؤسس الحركة الدادية، في باريس، انضمت إليه جماعة بريتون، جذرت مواقفها، ثم حدثت القطيعة سنة (1923). أشار *«بيان السريالية»* (1924) الأول إلى الجدة المهدمة للحركة، استقبل بحفاوة الفكرة الفرويدية المتعلقة باللاوعي، ودعا إلى «الكتابة الآلية» التي جسدتها منذ سنة 1919 *«الحقول المغناطيسية»* لبريتون وسوپول. تلا ذلك ظهور بعض المؤلفات الأساسية للجماعة (*«الخطى الضائعة»* 1924، *«نادجا»* 1927). قادت بعض الانشقاقات الداخلية (استبعاد أراغون، كينو، باتاي، ليريس، ديسنوس، دخول بونج وشار) قادت إلى *«البيان الثاني»* (1930): حدد العلاقات بين السريالية والشيوعية، معيداً التأكيد على استقلالية الأدب، وقدرته على المساهمة في الثورة دونما أية تبعية «للحزب». سنة 1932 انضم كل من أراغون وسادول إلى الحزب الشيوعي الفرنسي (PCF) وقطعوا مع بريتون. أثناء الحرب، لجأ هذا الأخير إلى نيويورك، فيما انضم العديد من السرياليين إلى المقاومة (بونج، ديمون). بعد «التحرير» ورغم عدة محاولات للانطلاق من جديد (معرض «السريالية سنة 1947») فقدت الحركة المنزلة المهمة التي كانت تحتلها في قلب الطليعيين في الثلاثينيات. انطفأت السريالية التاريخية مع انطفاء بريتون سنة 1966.

تمتعت السريالية بتأثير دولي. شهدت تمركزاً قوياً في بلجيكا مع السريالي «هينو» دي شاڤيه و ف. ديمون و«جماعة بروكسل» (نوجيه، ماغريت، إلخ). غالباً ما عبر هذا الأخير عن مواقف مغايرة لمواقف بريتون، سواء فيما يتعلق بالكتابة الآلية، أو سواء فيما يتعلق بالعلاقات مع الحزب الشيوعي. في المارتينيك، هناك أ. سيزير

(مجلة *«تروبيك»* 1941 ـ 1943) «ساهمت كثيراً بطموح «البيان» «بتغيير الحياة». في كيبيك كانت في أصل حركات «الأليين» التي أسسها بورديس (بيان *«الرفض الشامل»* 1948). كما أن تأثيرها استمر حساساً في بقية ذلك القرن.

ترفض السريالية أن تكون مجرد حركة أدبية وفنية. لدى بعضهم من مثل أرتو، كانت فكرة رؤية الأدب يذوب في وضعية أكثر عمومية، فكرة حاضرة. ذلك أن هذه «الحركة» تثور ضد المجتمع البرجوازي، وعقلانيته المقيدة، وأخلاقيته القائمة على المصلحة والحس السليم، وبحسب كلمة السر التي قالها رامبو، تريد «تغيير الحياة» بإطلاق طاقات الخيال، والانفتاح على المدهش الذي يكشفه اليومي. مثل اكتشاف اللاوعي الفرويدي في هذا المجال، مثل دور الصاعق. رأى بريتون اللاوعي، الذي يمكن ولوجه عبر أحلام اليقظة ـ التي يوليها السرياليون نفس أهمية الحقيقة الواعية ـ بمثابة خزان لطاقات قادرة على تجديد إدراك العالم والإطاحة بقواعد منطق تبسيطي. كذلك قدمت السريالية الشعر: تنتعش الكتابة الآلية عن طريق التداعيات الحرة، النموذج الأمثل لشعر جوهري. هذا، إضافة إلى رفض الرواية، الملازمة لرفض العقلانية، مما أدى إلى كتابة نصوص عصية على التصنيف مثل *«نادجا»* (1927)، حكاية تقع في منتصف الطريق بين المقالة واليوميات. ساهمت السريالية أيضاً في إعادة اكتشاف أدباء سابقين سيئي السمعة (ساد، لوتريامون، روسو، إلخ) وأنواع اشتهرت بأنها شعبية (المسلسلات، الحكايا القوطية أو الخارقة، الدعابة السوداء، الأغنية، السينما وحتى الأخبار التافهة والإعلان). ومهما يكن من أمر فإن أحد اتجاهاتها نحا نحو إبداع أدب أكثر شعبية (پريڤير، ديسنوس، ديلتيل). اهتمت السريالية بالسينما أيضاً (بينويل)، ونهجت نحو التجديد في الرسم (دي شيريكو، پيكاسو) وصل بها بعض الفنانين إلى ذروة كمالها (إيڤ تانغي، مان راي، دالي، ڤكتور برونر، ماغريت). ترجمت إرادتها بالقطع بتغيير الحدود الأدبية، ورفض التصور المسيطر باعتبار الفنان تقنياً بارعاً همه الشكل. وفي نفس الوقت، نجحت في التأكيد على دور الطليعة في الحقل الأدبي: معلنة قطيعة جذرية (معززة بقوة البيانات، بالمقالات النقدية «الاستفزازية» المشهورة) مع الروح الأكاديمية والأدب البرجوازي، شكلت في مرحلة ما بين الحربين، في مواجهة نفوذ الـ (NRF) لجيد قطباً من أقطاب الحياة الأدبية الفرنسية. وأخيراً فإن الموقف السياسي للسريالية الفرنسية يستند إلى فكرة التماثل بين القطيعة الجمالية والثورة السياسية.

Abastado G., *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1971. -Bandier N., *Sociologie du surréalisme, 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999. - Nadeau M., *Histoire du surréalisme*, Paris,

Le Seuil [1945], 1984. -Passeron R. et Biro A., *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs,* Paris, PUF, 1982. -Coll.: «Surréalismes de Belgique», *Textyles,* 8, 1991.

بنوا دينيس

راجع: الآلية؛ الطليعة؛ البيان؛ الرسم؛ السياسة.

السفسطائية SOPHISTIQUE

تترجم هذه اللفظة، الكلمة اليونانية (*Sphistikos*/ سوفيستيكوس) المشتقة أصلاً من كلمة «*Sophistes*» التي تعني المجرّب، المحترف الذي يتقن فناً أو حرفة. السفسطائية هي أيضاً فرع من فروع الخطابة، تهتم أكثر ما تهتم بأشكال العبارة وبتقنيات الحكاية المختلقة بمعزل عن العدالة والغايات الأخلاقية أو العلمية. تخصصت في دراسة الاستخدامات «المجانية» للغة، العبث والخيال. إنها تقع في صميم انشغالات منظري اللغة، رغم أنها لا تزال عرضة للنقد من قبل أولئك الذين يهتمون بالغائية والنفعية الاجتماعية للغة.

فن التزييف والإفراط، كان هذا هو تحديد السفسطائية مدة لا بأس بها من العصور القديمة، والعصر الوسيط والعهد الملكي. جعل منها أفلاطون لفظة تستعمل للإدانة والانتقاص (*«جورجياس»* 455 ـ 454 ق.م). يقرن بينها وبين الخطابة المنافقة ويعارضها مع الفلسفة. في بداية تلك المرحلة ظهر تحت اسم السفسطائية الثانية مذهب قريب جداً من الشعرية، ومن خطابة التقريظ، يعالج الوصف، والارتجال والحكاية المختلفة («فيلوسترات» *«حياة السفسطائيين»* 232 ـ 238)). من العصر الوسيط إلى النهضة، حافظت اللفظة على معناها الانتقاصي باعتبارها تشير إلى فن الكذب والخداع. وعلى هذا الأساس صنف الأنسيون، وأعضاء حلقة لاپلياد فن الخطباء (ج. دي بيليه *«تقريظ اللغة الفرنسية»* 1580). في القرن السابع عشر غدت السفسطائية مرادفة للإسراف والشطط واللاعقلانية في مواجهة الأسلوب الكلاسيكي المتناسق. نجدها حاضرة في جميع المناظرات التي دارت حول الخطابة، والمواجهة القائمة بين الأتيكية والأسيوية ومؤسسة «الشيء الأدبي» (الدلالة الانتقاصية المرتبطة بهذا النوع من الاستخدام، غالباً ما نزال نراها شائعة حتى اليوم). في موازاة ذلك، أعيد الاعتبار إلى السفسطائية في نفس الوقت مع خطابة الصورة التي روجت لها المدرسة اليسوعية، الأنواع البرهانية (الأودات، المدائح، حياة المشاهير) والأنواع الوصفية (الشعر المختص بالرسم والتصوير، الشعارات) وكذلك الملح والنوادر (مثل الأهاجي والمساخر)، أمور شكلت مناسبة ليثبت الأدباء من خلالها براعتهم، ويدلون

فيها «بمهاراتهم». تشكل المدائح الغريبة مداعبات سفسطائية بامتياز. *«مدح الجنون»* لايراسم (1515)، *«أود للجبنة»* أو *«الشمام»* لسانت أمان (1631) تذكرنا بـ*«مديح الذبابة»* للوسيان (118 ـ 180).

نرى في *«حياة الشعراء الفرنسيين»* لغيوم كوليتيه أو في *«الرجال المشاهير»* لبيرو (1696) صدى «الحياة السفسطائيين» لفيلوسترات، كما ساهما في تأسيس الأدب الفرنسي في المرحلة الكلاسيكية. يظهر الاهتمام بالموضوعات التافهة ومحاولة إبراز أهميتها، والتعامل مع الفن على أنه تمرين أسلوبي أو خيالي، قادر على تأمين نفوذ الأديب وخلوده، يظهر هذا كله مدى التأثير السفسطائي. وهكذا فإن السفسطائية هي أحد مصادر الأدب بالمعنى الحديث للكلمة.

يرجع الفضل في نجاح السفسطائية إلى الامتلاك التقني لعلم اللغة «ساهمت السفسطائية في تكوين إجلال الكاتب من خلال النوعين التاليين «حياة المشاهير» والملح والطرائف». منذ القصور القديمة، ساهمت في المجموعات الضخمة، أو الموسوعات التي تشتمل على «أفضل» النصوص أو على «كبار الأدباء» والهادفة إلى نيل إعجاب الجمهور. وبحكم كونها قد درست في معاهد الآداب منذ عصر النهضة، فقد أتاحت قيام مجموعة من المعايير المميزة لنوعية «الشيء الأدبي»، وظهور علم للكتّابة والخطاب، ورثته الشعرية والخطابة المعاصرتين. باعتبارها علماً سن قواعد «شاملة» للإقناع، اضطرت السفسطائية على الدوام لمواجهة ضرورة التكيف مع الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية في سياق اجتماعي معين. نلاحظ تحت هذا العنوان، أن السفسطائية في العصر الراهن، تعبر بصرامة، تفوق تلك التي عرفتها في الماضي، عن مجانية الألاعيب اللغوية. يمكن النظر إلى «سفسطائية» الموضوع الأدبي التي تتجلى في قيم مجانية الشكل واستقلاليته عن المضمون، باعتبارها ستراتيجية لاستقلالية الفنون والأدب في العصر الحديث (بورديه. *«قواعد الفن»* 1992). عبر التاريخ الطويل لعلم اللغة والحكاية المختلقة، تبدو السفسطائية، كما لو أنها الستراتيجية الأخيرة، وربما النهائية، لاستقلالية وحفظ معرفة وممارسات أدبية وفنية عالمية.

Anderson G., *The Second Sophistic, a Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London, Routledge, 1993. -Cassin B., *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995. -Kolb D., *Postmodern Sophistications: Philosophy. Architecture and Tradition*, Chicago. Chicago Univ. Press [1990], 1992. -Patillon M., *Précis d'analyse littéraire: Les structures de la fiction*, Paris, Nathan, 1995.

ألين لواك

راجع: الآداب الجيدة؛ الأدب؛ الشعرية؛ الشعراء الفصحاء؛ الموضوع.

السلطة AUTORITÉ

اللفظة اللاتينية «auctoritas» تعني سلطة الـ «auctor» أي المؤسس والقيم، لحقيقة ما، لأمر ما، لسلطة ما. في المعجم الديني تحيل الكلمة لنص الكتاب المقدس، وبالتالي تميز من يمتلكون سلطة تأويله. معارك السلطة التي دارت في عصر النهضة احتفظت للكلمة بجزء كبير من دلالتها اللاتينية: دار الأمر حول قبول، تغيير أو رفض المفسرين وتفسيرات النصوص القديمة، ومن هنا بالضبط تحديد ما هي المؤسسات التي تملك الاستئثار بالتفسير. نحت الكلمة هذا المنحى في استخدامها المعاصر: سلطة نص ما تكمن في الثقة التي نوليها له.

لأنها تحيلنا إلى المتلفظ، تعتبر السلطة من المميزات التي تمنحها الخطابة للخطيب. وبمعنى أوسع، يمكنها أن تميز الأسس الترتيبية للنتاج في الحياة الأدبية (المشايعة، أصول، قيم، موروث) وكذلك كل عودة إلى النماذج أو إلى أبوة الآثار (راجع: مصداقية، توقيع).

أعطت كتب الوعظ في العصر الوسيط لآباء الكنيسة سلطة المحاجة. استقوا منها استشهادات ونماذج اعتبرت إثباتات تضمن ولاء سامعيها. حطم الأنسيون في عصر النهضة قسماً من هذه الوحدة القائمة بين الخالق والأشياء المخلوقة عندما أبانوا أن نقداً نحوياً للنصوص يسمح بتغيير مغزاها. أعادوا الحيوية بالتالي إلى التقليد الخطابي الذي، من شيشرون إلى كينتيليين، جعل من المؤلف الحارس الوحيد للحقيقة، وبالتالي للسلطة. إذا كانت الحكم أو الأقوال المأثورة الصادرة عن الحكماء قدمت باعتبارها سلطات ضرورية في نظام الأشياء، فإن مجرد ترجمة نصوص لاتينية إلى الفرنسية ـ اللغة ذات السلطة ـ بدل التراتبيات. تضاعفت دعاوى السلطة إذن، داخل نظام التكريس أو الطلب أول الأمر حيث تتقاسم السلطة المدنية أو الفكرية الحاضرة في الاستهلال أو المقدمة أو الإهداء مع المؤلف جزءاً من السلطة على النص المنتج. ولادة المثقف ـ الكاتب، الحرفي أولاً، ثم الفنان فيما بعد ـ مصدرها تمكنه من سلطته على نتاجه. باتت هذه النزعة نحو العلمنة معطى أساسياً في الأدب.

يتوازى تاريخ فقه اللغة مع مطالبة المؤلفين بحقوقهم على نتاجهم الأدبي. تطلب المصدر الوحيد يتساوى مع تطلب مشيئة الكاتب الفرد (وهذا على سبيل المثال الباعث على إعادة بناء النص الأصلي لـ «*أنشودة رولان*»، بمعنى إيجاد نص «يمتلك السلطة». بلغت سلطة علم فقه اللغة ذروتها في نهاية القرن التاسع عشر حيث سيطر مفهوم الكاتب

ـ المنتج. في الجهة المقابلة، أدى تشتت الموضوع (auctorial) الناجم عن أعمال ماركس (الذي يرجع الموضوع إلى الاجتماعي) وفرويد (الذي يحلل الطبقات المكونة له) في نهاية القرن العشرين إلى نظرية متغيرات عملت على إعادة التساؤل حول هذا المفهوم. هذا التبدل في مراكز السلطة لم يُزل ثبات هذا المفهوم: كل ما فعله هو توجيهه نحو مفاهيم مثل «الدوكسا» (رأي معترف به) أو «الايثوس» أو الايديولوجيا.

إذا كانت السلطة قضية سياسية عامة (قوانين، حكومات، علاقات اجتماعية وعائلية) فإنها تتجلى بخصوصية في عالم المعرفة (بمعنى يمكننا من القول إن هذا المفكر أو ذلك العالم «هو سلطة»). يمكن للسلطة التأثير على الحياة الأدبية بشكل معلن بوساطة اللياقة، الرقابة أو القواعد الأخلاقية والسياسية. كما يمكن أن تؤثر بطريقة مضمرة (الدولة، الكنيسة، المدرسة على سبيل المثال) التي تفرض قوانينها أو تبث ايديولوجيتها. تكشف بعض الأنواع عن كونها أماكن ممتازة لنشر ـ بل وحتى لترسيخ ـ السلطة. هذه هي حال الكتب المدرسية، الحكم، الأمثال والأقوال المأثورة، الكتابات التعليمية والتناظرية، المقدمات والاستشهادات، الإهداءات والبيانات. وهذه هي أيضاً حال حجج المرويات والمعاجم. تؤسس كتابات تعليمية كالمثل ـ الخرافة أو الرواية ذات الأطروحة سلطة مختلقة بوساطة دلالات شكلية (شخصيات يترجمون حكايتهم الشخصية، الحضور المميز لسلم قيم يحافظ على المعنى نفسه في مختلف أشكاله وعلى قاعدة عمل على سبيل المثال). أساليب من مثل السخرية، الهجاء، والهزء، وأنواع مثل المهزلة، تقدم لنا صورة مقلوبة للعالم ولتنظيمه الاجتماعي والسياسي، حتى ولو كان هذا الأمر مصحوباً بالدعوة إلى نظام آخر جديد أو مجدد، طوباوي أو قديم، ينشد سلطة مفقودة. وأخيراً فإن نقد السلطة السياسية، الدينية أو الأخلاقية، وكذلك العرض المأزوم لصور السلطة التقليدية (الأب، الكاهن، الأستاذ) يشكلان جزءاً ثابتاً من المتخيل. ولأن الأدب ينتمي إلى عالم منظم لا يمكنه الفكاك من قوانين السلطة.

Bourdieu P., *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris, Fayard, 1982. -Leclerc G., *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance, Paris, PUF, 1996. -Schapira C., La maxime et le discours d'autorité*, Paris, Sedes, 1997. -Starobinski J., *Table d'orentation. L'auteur et son autorité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989. -Suleman S.R., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

باتريك غاي، فرانس فورتييه، پول آرون

راجع: الإنتساب؛ المؤلف، الناموس؛ التقنين؛ الأدب التعليمي؛ فقه اللغة، المصادر؛ التراث؛ القيم؛ الرواية المختلفة.

سوسيولوجيا الأدب SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

(علم الاجتماع الأدبي)

تشتمل سوسيولوجيا الأدب على عدة مقاربات نقدية، تسعى جميعها إلى فهم دلالات المؤلفات وشرحها من وجهة نظر مفادها أن الحياة الأدبية جزء من الحياة الاجتماعية. وهي تتمايز عما يقوم به علماء الاجتماع الذين يدرسون الأدب من وجهة نظرهم، إضافة إلى أن سوسيولوجيا الأدب، ليست بالضرورة عمل علماء الاجتماع: غالبية النقاد المهتمين لم يكونوا كذلك، والواقع أن قلة منهم تحلوا بالأهليتين.

ترجع مسألة الاجتماعي والأدبي إلى العصور القديمة (منذ أفلاطون في *«الجمهورية»*). إن كل محاولة منهجية، لفهم الحدث الأدبي انطلاقاً من معطيات اجتماعية، يمكن اعتبارها سوسيولوجيا أدبية. على كل حال، يمكن اعتبار مونتيسكيو السبّاق إلى إرساء مسيرة معللة في هذا الموضوع (*روح الشرائع*). في نهاية القرن الثامن عشر، أظهر كتاب مدام دي ستايل *«عن الأدب منظوراً إليه في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية»* (1800)، أظهر هذا الكتاب أهمية العوامل الاجتماعية ـ التاريخية في تشكيل الآداب القومية. في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حاول هيبوليت تين إيجاد علم وضعي للأدب، عن طريق تفسير الظروف التي تؤدي إلى ولادته: العرق (بمعنى «القومية»)، البيئة (الاجتماعي)، الزمن (المرحلة التاريخية). في نهاية القرن، نشر التاريخ الأدبي، عند لانسون على الأقل، نشر منهجاً سوسيولوجياً رحباً، ولكن نادراً ما طبق. في بداية القرن العشرين، ركزت الشكلانية الروسية على الالتزام بعدم فصل التحليل الشكلاني والسياق الاجتماعي ـ التاريخي. عام 1928 لفت إ. تينيانوف إلى التحولية التاريخية للعناصر المسماة أدبية، ووجوب دراسة العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعية من خلال تصور منهجي. بيّن باختين بعده كيفية نسج النص الأدبي برفض، أو تمثل، أو قولبة الخطابات الاجتماعية والأدبية السابقة أو المعاصرة. غير أن هذه الأطاريح، لم تعرف في العالم الفرنكوفوني إلا بعد سنة 1970. في غضون ذلك وحوالى 1950 ـ 1960، ظهرت مفاهيم جديدة أعدها علم الاجتماع المعاصر: أعمال «مدرسة بوردو» حول ر. اسكاربيت، وبدرجة أقل أعمال ج. ديفينيو عن المسرح. في موازاة ذلك، انتشرت تيارات متنوعة تستلهم الماركسية: أعمال ج. لوكاش، «مدرسة فرانكفورت» (ت. و. أدورنو، ل. لوينتال. . .). النقد الإيديولوجي والسياسي، ر. وليامس و ت. ايغليتون في بريطانيا العظمى. في فرنسا،

حاول ل. غولدمان، وبتأثير من البنيوية إقامة علاقة بين البنى النصية والبنى الاجتماعية (*«من أجل سوسيولوجيا للرواية»*، غاليمار 1964). وهكذا ساهم في سوسيولوجيا الأنواع، التي اعتمدها أيضاً، وإن انطلاقاً من مقدمات أخرى المتخصص بالعصر الوسيط إ. كوهلر (*«المغامرة الفروسية»*، 1956). هناك تيار آخر نما حول ب. بورديو، الذي منذ بداية السبعينيات، أعاد وضع قضية النتاج في سياق منطق الحقل الأدبي («سوق الأملاك الرمزية» ـ *«ريفي فرانسيز دي سوسيولوجي/* المجلة الفرنسية للسوسيولوجيا»، أيار 1971). يمكننا أن نذكر من بين الأعمال التي اتبعت نفس النهج، أعمال أ. بوشيتي، پ. أرون، ج. ديبوا، ر. پونتون، ش. شارل، ج. ساپيرو، و أ. ڤيالا. نذكر أخيراً، ومع عودة الدراسات المتعلقة بالتلقي، هناك سوسيولوجيا تجريبية ماثلة في مؤلف ج. لينهارد و پ. جوزا (*«قراءة القراءة»*، 1983).

داخل هذا الفضاء من التفكير، حاولت عدة تيارات أن تنظم بشكل أدق، تحليل المؤلفات. هذه بالضبط حال النقد الاجتماعي، والاجتماعي الشعري، أو تحليل الخطاب الاجتماعي، بل وحتى تحليل المؤسسات الأدبية. أسسه س. ديشيه، روجت له المجلة *«ليتيراتير/ الأدب»*، نما النقد الاجتماعي حول هـ. ميتيران، وإ. كروس، وفي مونتريال حول CIADEST. مستلهماً الماركسية، سعى النقد الاجتماعي إلى تملك مفهوم «الأدبية». سرعان ما انقسم إلى فرعين، اهتم أحدهما بخصوصية النص الأدبي (س. ديشيه. ر. روبين)، وربط الآخر بأحكام النقد الاجتماعي بتحليل الخطاب (م. أنجينو). تم استبدال محاولة تبيان آليات العمل القولية عن طريق دراسة الطريقة التي تندرج فيها القيم، والدوكسا، وكل ما هو إيديولوجي في لغة ملائمة، تم استبدالها بما عرف باسم «الاجتماعي الشعري» كما يتصوره پ. هامون (1984). استعاد اللفظ أ. ڤيالا، للإشارة إلى ضرورة ربط التحليل الداخلي للنصوص مع سوسيولوجيا الحقول (1993). تثبت أعداد خاصة مثل *«تأملات في الاجتماعي»* (*ليتيراتير*، 1988) مدى التعاون الذي قام بين مختلف هذه التيارات، التي يمكن اعتبارها بمثابة فروع لسوسيولوجيا النص.

شأنها شأن غالبية التيارات النقدية، ينبغي إرجاع هذه المحاولات إلى السياق الذي ظهرت فيه. لقد طبعت في الأصل، بالمرحلة التي دخلت فيه الدراسات التي استلهمت الماركسية إلى الجامعة الفرنسية، فيما أعيد طرح قضية التاريخ الأدبي من قبل «النقد الجديد».

على عكس السوسيولوجيا، التي غالباً، لا يشكل الأدب باعتباره كذلك، موضوعاً لها، فإن سوسيولوجيا الأدب، لا تهمل أي عنصر من عناصر الحياة الأدبية: الأشياء النصية (اللغة، القوانين، المواضيع، الموروثات والتقاليد)، السياق (الأدبي، والاجتماعي، والثقافي)، القيم (العبقرية، المشايعة والانتساب، الفن للفن. . .)، أو ظروف الإنتاج (السوق الأدبي، آليات الاعتراف والتكريس. . .). وهي بهذا تختلف غالباً عن دراسات التاريخ الأدبي الهادفة إلى صياغة تسلسل زمني لأدباء كرسهم تقليد معين، ولكنها تفترض تاريخاً أدبياً شاملاً، وحواراً مع التاريخ الثقافي.

نادراً ما قدمت الاقتراحات المفهومية لسوسيولوجيا الأدب بطريقة مخصوصة. إنها في الواقع تستعير من السوسيولوجيا (الحقول، والمؤسسات)، ومن الألسنية (الخطاب)، ومن التاريخ الأدبي بخاصة (المدارس، التأثيرات، التلقي. . .). تغذي بعض المجموعات المفهومية الكبرى الأعمال المعاصرة.

مجموعة أولى تتناول الدلالة الاجتماعية للنص الأدبي، بتحليل الطريقة التي يتعامل بها مع أفخاخ ما سبق أن قيل، والأفكار الموروثة، أو كيفية إبطالها، وكذلك دراسة التجاذبات والإحراجات التي تظهر في الشبكات المجازية وفي البنى الفاعلة، إلخ. سواء كانت كشفاً غير مقصود لتناقض، أو تجاوزاً مجدداً «للـ*«دوكسا»*»، فإن الكتابة الأدبية تبدو نتاجاً إيديولوجيا، وبالضبط لأنها نتاج جمالي. مستوحياً أدورنو، وباختين، قدم پ. زيما مفهوم الـ (*sociolecte*) بمعنى أنه «اللغة الإيديولوجية التي تعبر بوضوح وعلى المستويات المعجمية والدلالية والتركيبية عن مصالح جماعية مخصوصة» (*«النقد الاجتماعي»*، پيكار 1985).

حددت العلاقة مع السوسيوليكت بالنسبة لزيما مناهج سردية: كتابة مجزأة ومقالية لدى ميسيل، الإنشطار الثنائي في *«الغريب»*. . . وضع س. ديشيه و إ. تورنييه مفاهيم *sociotexte*/ مجتنصي (النص المضاعف بواسطة *cotexte*/ *النص الملازم*، أو مجموعة أخرى من النصوص، التي تشكل صدى له، والذي ينماز عن *hors-texte*/ *خارج ـ النص*) وعن *السوسيوغرام* الذي هو «مجموعة، غامضة، متذبذبة، نزاعية، من التصورات الجزئية المتجمعة حول نواة، والمتفاعلة فيما بينها» (*«النقد الاجتماعي»* ناتان، 1979)، كما هو الحال مع سوسيوغرام المدينة عند زولا. يعمل النص الأدبي باستمرار على هذه المجموعنات، ويعيد إخراجها بأشكال جديدة.

هناك تيار ثان تؤيده أعمال م. أنجينو (1989)، يقدم مفهوم *«الخطاب الاجتماعي»* باعتباره «كل ما يقال أو يكتب في وضع اجتماعي» بموضوعاته،

وتصوراته المعرفية، ومقاوماته (على سبيل المثال، الخطاب الاجتماعي سنة 1889). تدعي هذه المقاربة، قرابتها مع تحليل الخطاب.

ثالثاً، هناك شعرية تعالج أعرافاً وقيماً واردة في النص، سماها پ. هامون «sociopoétique/ مجتشعرية» (1984)، والتي تتناول مسألة «التأثير ـ الإيديولوجي» المتضمن في الملفوظ. على التحليل أن يحدد النقاط التي يتجلى فيها تقويم الكائنات والأشياء بأقوال ذاتية (راوٍ أو شخصية). يتم التقويم المعلن أو المضمر، بنظرة أو لغة، برؤية للعمل أو للعلاقة الاجتماعية. يشكل كل واحد من هذه العناصر في النص موضوعاً لتحليل تقويمي، ينظم الشاعري أشكاله: النمطية (اعتقاد، إرادة، مقدرة. . .) معجم القانون، مفردات العاطفة. يجب تحليل اندراج القوانين على المستوى النموذجي (تنتظم في منظومة قيم) والمستوى التركيبي (تتوزع في مناهج سردية). ضمن هذا التصور، المجتشعرية هي دراسة الأنماط التي تندرج فيها القيم والقواعد في النص.

يهتم قسم آخر من المجتشعرية، بدراسة النصوص التي تقعد العلاقات الاجتماعية (أبحاث في التمدنية والكياسة، في الرقص، في الضيافة. . .). إنطلاقاً من تحليل متعدد المنهجيات، تغذيه الأنتروبولوجيا والسوسيولوجيا، التاريخ والفلسفة. . . والذي أظهرته الأعمال المنشورة من حول أ. مونتوندان، فإن المجتشعرية تأخذ بعين الاعتبار هذه التصورات الاجتماعية باعتبارها عناصر دينامية لعملية الخلق الأدبي.

يرى أ. ڤيالا، أن على المجتشعرية الجمع بين مبدأين أساسيين. أولاً الشعرية، بعد تحديدها على أنها دراسة الأشكال في تاريخها، وبأنها قواعد اجتماعية. وبالتالي فإن الأدبية، ليست ميزة قائمة في جوهر النص، وإنما هي ما يعتبر أدبياً في حالة معينة من أحوال الحقل. ضمن هذا التصور، تترابط الشعرية مع السوسيولوجيا. في المرتبة الثانية، تستند دراسة المؤلفات على التصنيفات الشكلية التي يفضلها الشاعريون: النوع، الحونص (العناوين)، وجهة النظر السردية، البينصية (بين الخيال ومقالات التمدنية مثلاً). إنها تدمجها في تحليل للتبادل ولمنطقه الخاص. وبالتالي، فإن مشهد التلفظ، الذي يشتمل إدراج المرسل إليه في النص، والأوضاع التي يتبناها الأديب، يشكل مركز اهتمام التحليل الاجتماعي ـ الشعري. إن المركزية المعطاة للتبادل، هي التي تسمح بالربط ما بين السوسيولوجيا والتحليل النصي. والواقع أن سوسيولوجيا الحقول، تدرس وضع المتكلمين (الكاتب والقارىء باعتبارهما فاعلين اجتماعيين) في

التبادل الرمزي، تدرس الشاعرية العلاقة التي تقوم في الخطاب، ما بين المتلفظ والمرسل إليه. الصورة التي يكونها المتلفظ لنفسه، الطريقة التي يضمن فيها خطابه القيم المفترضة للمرسل إليه، نمط العلاقة التي يقيمها برجوعه إلى نماذج معروفة، تسمح باستخلاص «طرائق للتفكير و[. . . .] بإعطاء معنى للظواهر المدركة» (1993). وهكذا لا يمكن فصل القضايا الجمالية عن قضايا الإيديولوجيا (التي انتقلت بعد ذلك إلى أنتروبولجيا تاريخية).

علينا أن نشير إلى أن هذه الأبحاث تدعي لنفسها السوسيولوجيا، بقدر ما تأخذ بعين الاعتبار، في تحليل النصوص، تأثيرات الحقل، المؤثرات المؤسساتية وقضايا القراءة. متمحورة حول آليات العمل القولية، مشدودة إلى أطر التلفظ، إلى الثبات النوعي، إلى إعادة العمل بالتوبوا «*Topoi*» والمقولبات، هذه الرؤية هي المعتمدة الآن في البراغماتية وتحليل الخطاب (مينيينو 1993). إنها تسمح بدمج حكم القارىء، وبشكل أكثر شمولاً، رهانات التلقي، وبالتالي الجمالية. تبقى القضية مفتوحة في طرائق التحليل هذه باعتبارها «شروحات» للمؤلفات، أو باعتبارها مرحلة ضرورية تستدعي الحوار مع مقاربات أخرى.

Angenot M., ***1889. Un État du discours social,*** **Montréal, Le Préambule, 1989. -Angenot M., Saint-Jacques D. & Viala A. (dir.),** ***La littérature comme objet social, dans Discours social,*** **vol. 7:3-4, 1995. -Dubous J.,** ***L'institution de la littérature,*** **Bruxelles, Labor [1970], 1978. -Duchet C. (dir.),** ***Sociocritique,*****Nathan, 1979. -Hamon P.,** ***Texte et Idéologie,*** **PUF, 1984. -Maingueneau D.,** ***Le contexte de l'œuvre littéraire,*** **Dunod, 1993. -Viala A. & Molinié G.,** ***Approches de la réception (II),*** **PUF, 1993.**

روث آموسي

راجع: الحقل الأدبي؛ التاريخ الأدبي؛ الإيديولوجية؛ القراءة والقارىء؛ الأدب؛ البحث في الأدب؛ علم الإجتماع؛ القيم.

السوق الأدبي — MARCHÉ LITTÉRAIRE

السوق الأدبي هو الفضاء الاجتماعي لمبادلات قوامها الآداب: بيع نصوص، كتب، عروضات مسرحية أو سينمائية، وهو أيضاً علاقات النفوذ أو الأواصر أو الصراع بين الأفكار، وهو بالتالي يبدو «سوق ممتلكات رمزية» موجود في كل مجتمع.

فالنتاج الأدبي يخضع من جهة إلى قوانين السوق الاقتصادية ذلك أنه من بين العوامل المحددة للأدب النشر على شاكله مطبوعات أو عروضات، مما يضعه داخل

نظام المبادلات الاجتماعية المثابة. ولكن الآداب تنتمي من جهة ثانية إلى موروث الفن والمعرفة، وتبادل الأفكار والعواطف مما يجعلها تسمو فوق الاعتبارات الاقتصادية. وأخيراً باعتبارها خطاب أفكار، أشكالاً، أنماطاً في الحساسية والتفكير، فهي بالتالي تتميز بعلاقة مزدوجة مع السلطات السياسية والدينية (ترتبط بها ولكنها تسعى غالباً إلى الفكاك منها) ومع القيم (قد تعيد إنتاج القيم السائدة ولكنها قد تقدم قيماً جديدة). هذا التعقيد القائم بين روابط هذه المظاهر الثلاثة للسوق الأدبي (عملي، اقتصادي، قيمة جمالية ورهانات إيديولوجية) يظهر جلياً بشكل خاص في حال الرعاية الأدبية. نظرياً يخص راعي الأدب فناناً «حراً» بمكافأة ما دون أي مقابل اللهم سوى إبداع نتاج لا يقدر بثمن، والواقع أنه يطمع بشيء من الدعاية، ولا يوفق في اختياره إلا إذا جاء الرأي العام ليؤكد أن الفنان معروف بفضل منه. وهكذا فإن انتشار الآداب يبتعد جزئياً عن نمط المبادلات الاقتصادية السائدة ويندرج في إطار نظام رمزي.

ومع ذلك فإن وجود جمهور غير محدد للنشر والمسرح يدفع إلى استقطاب بين المؤلفات الصادرة عن حكم يتناول نوعيتها الجمالية أولاً، مؤلفات، بحكم هذا الواقع، موجهة إلى جمهور ضيق، وتلك الموجهة إلى الجمهور العريض. من هنا ثنائية تقسيم السوق، حيث التعارض بين فضاء الجمهور الواسع، والفضاء الضيق لأدباء يكتبون لنظرائهم مما يوحي بأن: «يبدو النظام الأدبي، باعتباره تحدياً حقيقياً لكل الأشكال الاقتصادية، يبدو بمثابة عالم اقتصادي معكوس» (بوردييه 1971). والواقع أن طلب اعتراف النظراء يتطلب عدم الاهتمام بالمردود المادي. بيد أن هذا النظام ينبثق هو الآخر عن الاقتصاد الاجتماعي العام، وهو في هذه الحالة رأس المال الرمزي الذي يمثل تكديسه «مع رأس المال الديني *«الشكل الوحيد للتكديس* في حال عدم الاعتراف بالرأسمال الاقتصادي» (بورديبه، *«الحس العملي»* ص201). من الناحية العملية لا يكون السوق الأدبي رمزياً وحسب إلا في حالات استثنائية، نتاج مالارميه مثلاً. وهكذا فإن ازدهار المسرح في القرن السابع عشر، والرواية منذ القرن التاسع عشر، فتح طريق النجاح أمام الأدباء المرتبط بالاقتصاد العام كما بالاقتصاد الرمزي، كما أن هناك منطقة وسطية في هذا الحقل تعمل على جمع نظامي القيم، التقدير والنجاح. يعمل الأدباء والجمعيات التي تمثلهم على الدفاع عن حقوقهم ما أن تستحق لهم، مما يثبت قوة الاقتصاد التجاري، فيما يبني التسامي الأدبي قيمه داخل هذا الضغط. ومهما يكن من أمر فإن لدى العديد من الحكومات مخططات

تقدم فيها دعمها للأدباء والناشرين والموزعين بهدف حماية الأدب الوطني في حمأة هذا الإطار التجاري حيث لا تكون المنافسة لصالحه، مستعيدة بذلك الدور النظري التقليدي للرعاية الأدبية، ومقدمة الدعم للقيم الرمزية.

كانت الممارسات الأولى للنصوص شفاهية ـ أناشيد، أغاني، محفوظات ـ وتهدف إلى التمجيد (الآلهة، المدينة، النافذون) أو إلى التسلية. تاريخياً ظهرت الكتابة في مجتمعات حضرية ورقيَّة والتي يفيض اقتصادها عن الحاجات الضرورية. دفعت الحاجة إلى الحفاظ على هذا الفائض وإدارته توسعاً لسلطة سياسية مركزية يقوم كتبتها بوظائف هذه الإدارة وتأمين الدعاية لها أيضاً. نشأت الآداب إذن كممارسات سياسية ودينية، وكانت أول الأمر من نتاج القيمين على السلطة من أرستقراطيين وكهنة أو مثقفين لهم «زبائنهم». اقترن هذا التقليد في المدن اليونانية القديمة مع ظهور أدب مدني ومع الإنابة (حيث يمول أحد الكبار المسرحيات التي يكتبها أحد الأدباء، كما ظهور *«المادح poietès»* الذي يشيد بالأبطال الأولمبيين (في الألعاب الأولمبية) أو بأبطال الحرب (أحياناً بناء على الطلب لقاء مكافأة) من قبل الذين يمدحهم. تنوعت أشكال التبادل إذن، والجوائز التي تمنح خلال المباريات الأدبية تتقدم قيمتها الرمزية والتفضيلية على أهميتها المادية. في المقابل، جنح نشاط الفلاسفة نحو الاستقلالية ـ رغم مكافأتهم أحياناً على دورهم كأساتذة. وينقسم دورهم كاختصاصيين في الخطابة ما بين مداخلاتهم الحرة. وبين تدريسهم لعلم البيان ـ أو «سفسطائيين» يقبضون مقابل فنهم. إلى هذا النظام المعقد، أضيف بعد ذلك في الإمبراطورية الرومانية، ومع تمجيد الإمبراطور أغسطس نظام رعاية الأدب.

في العصر الوسيط، استمرت الآداب الفرنسية في اتباع هذه الآليات مع تغييرين هامين. أحدهما يتناول دور الأديرة حيث تولى كهنة القيام بعملية حفظ الثقافة ونقلها (اللاتينية بخاصة)، والآخر يتناول دور بلاطات الإقطاعيين، حيث قام النبلاء أنفسهم أحياناً بالكتابة ولكن الأهم هو دورهم في دعم الاتباع ورعاية الأدب ومساندة أدب جديد مكتوب بلغة حديثة. أحدث ظهور المطبعة انقلاباً في أشكال التبادل الثقافي. مع المكتبة، غدا الكتاب غرضاً تجارياً، ومعه النص الذي يضمه، الشيء نفسه مع المسرح، الذي صار بدءاً من القرن السابع عشر، «إقطاعة جيدة المدخول» (كورناي، *«وهم كوميدي»* 1635 ـ 1636). وهكذا ظهر سوق جديد للآداب. وكما تبين أن بروز فكرة وجود نظام فيه حقوق للكاتب، وشراء الكتب أو حضور العروضات، من قبل جمهور غير محدد، يمكن أن يحرر الكاتب من رعاية الكبار. ومنذ ذلك الحين،

اتجهت النظرة نحو زاويتين متكاملتين للقيمة الأدبية: الشهرة التي تمنح المنزلة، والتوزيع الواسع الذي قد يؤمن الدخل. حدثت إعادة تنظيم للسوق في القرن التاسع عشر نتيجة التأثيرات المتداخلة للتنظيم المدني وعملية محو الأمية التي عممت وتصنيعية الطباعة. غرف المطالعة، والكتاب البخس الثمن، والجريدة التي تطبع الكثير من النسخ، أتاحت للأدباء أماكن تضمن لهم العيش من المردود المباشر لكتاباتهم. ولكن، وفي نفس الوقت، انقسم الحقل الأدبي بقوة إلى قسمين فرعيين يمكن تسميتهما «بدائرتي إنتاج» ضيق وواسع. نجد في الأولى الأدباء الذين يكتبون لنظرائهم والذين يحتقرون النجاحات التجارية مثل بودلير وفلوبير ومالارميه، كما نجد الإبداع الأدبي الذي يتطلب جهداً بل وحتى صعوبة، يتوخى الجمالية قبل أي شيء آخر. يستجيب من في الدائرة الثانية لطلب الجمهور العريض ويقدم الكتاب الذين يحققون أكبر النجاحات التجارية مثل بيرانجيه، الكسندر ديماس أو ايجين سو. في نفس المرحلة أخذ سوق مدرسي مهم يزداد اتساعاً. أخذت المناهج تفسح في المجال شيئاً فشيئاً لحلول الأدب الوطني محل الآداب الكلاسيكية اليونانية ـ اللاتينية. الكتّاب الذين يدرسون هم من الماضين، وبالتالي فإن نتاجهم غدا ملكية عامة وبالتالي يعود المردود على عملية النشر: الناشر التجاري، والاختصاصيين الذين يعدون المختارات والشروحات، والذين يكتسبون حقوقاً نتيجة عملهم هذا. المادة المقررة في مناهج الدراسة عامة، وهي محددة نسبياً، مما يسمح بالتوفير في عملية النشر بشكل ملحوظ. وهكذا فإن النشر الأدبي في هذا القطاع يغدو مربحاً، ولكنه يميل إلى الاندماج مع الكتاب المدرسي العام. على صعيد المضمون تروج المدرسة الأدب المكرس، وهي بالتالي تقرب إلى الناس أدباء احتلوا أول الأمر منزلة في دائرة الإنتاج الضيق. وفي نفس المرحلة أيضاً اتجه أدب الفتيان نحو الاستقلالية، وهكذا فإن السوق الأدبي لم يعد يقسم إلى دائرتين فقط وإنما إلى ميادين أخذت تزداد تخصصاً مع الأيام. ساهم ظهور وسائل إعلامية جديدة على نشر بعض هذه الميادين (الرواية البوليسية، الفيلم السينمائي، التلفزيون). ببعض تفاصيلها تقريباً، لا تزال هذه الحالة سائدة في فرنسا حتى زمننا هذا. لكن الأمر ليس على هذا المنوال في البلدان الفرانكوفونية الأخرى. إذا كانت المناطق المتقدمة، بلجيكا الفرانكوفونية، كندا الفرنسية وسويسرا الروماندية قد عرفت منذ القرن التاسع عشر، وبدرجات استقلالية متفاوتة قيام سوق وطني خاص تتفاوت تبعيته للسوق الفرنسي فإن غياب الأسواق الوطنية في المستعمرات الفرنسية كما (في المستعمرات السابقة) يفرض الاعتماد على النشر المركزي. وهذا يجعل من

أدبائها «سراق النار» (محمد ديب) لا تحول صفتهم الأجنبية (هاييتي، مغربي، لبناني، فيتنامي، إلخ) دون ارتهان اقتصادي للسوق الفرنسية.

Bourdieu P., «Le marché des biens symboliques» *L'année sociologique*, n°22, p.49-126; *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992. -Casanova P., *La république mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999. -Martin H. J., *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Perrin, 1988. -Martin H. J. & Chartier R., *Histoire de l'édition fançaise*,Paris, Promodis, 1983. - Viala A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

دينيس سان ـ جاك، آلان ڤيلان

راجع: القانون والقوننة؛ الحقل الأدبي؛ النشر؛ الجمالية؛ رعاية الآداب؛ الملكية الأدبية؛ الجمهور؛ الإشهار (نشر)؛ النجاح؛ القيم.

السوناتا SONNET

شكل شعري محدد، يتألف من أربعة عشر بيتاً، رباعيتين وثلاثيتين، تتعدد فيه عملية مزج القوافي، غير أن الشكل أ ب ب أ/ أ ب ب أ/ ت ت ث ج د ج د، كان يعتبر في فرنسا، في القرن السابع عشر، الشكل المألوف، إنه يسمح بابراز أحد مؤثرات السوناتا: غالباً ما تنتهي ببيت شعري يفاجيء ويصدم (صورة قوية، طرفة، بل وحتى «نكتة»).

ظهرت في صقلية في منتصف القرن الثالث عشر، في بلاط فريدريك الثاني، بقلم جياكومو دالنتينو أو پيار ديللا ڤينيا، انتشرت السوناتا في توسكانا في القرن الرابع عشر. أكسبت 317 سوناتا نظمها بترارك بدءاً من سنة 1327 إكراماً للور دي نوڤ، أكسبت هذا النوع منزلته، سرعان ما ألهم هذا الـ *(Canzoniere)* المطبوع سنة 1470 العديد من المقلدين في إيطاليا (أمكن إحصاء حوالى 80 شاعر سوناتا ما بين 1500 و1520: شاريتيو، تيبالدو، سيرافينو دال أكيلا، بيمبو...) ثم في فرنسا وإنكلتره (ويات، سبنسر، شكسبير...)، وفي إسبانيا (غونجورا...).

في فرنسا أطلق الإكتشاف المزعوم لقبر لور في أڤينيون (سنة 1533) رواج النمط البتراركي في ليون ثم في البلاط: تم اقتباس سوناتات إيطالية على يد كل من ميلين دي سانت ـ غاليه وكليمان مارو الذي يبدو أن أولى السوناتات الفرنسية التي طبعت كانت تعود إليه «ست سوناتات لبترارك» (1539) سنة 1548، قدم ڤاسكين فيليبل دي كاربنترا «لور أڤينيون»، وهو ديوان يشتمل على 195 سوناتا مترجمة عن بترارك، ورأى ت. سيبيه، أن هذا الشكل بات متداولاً جداً *(الفن الشعري الفرنسي* 1548، II، 2) نصح به دي بيليه في *«تبيان اللغة لفرنسية والدفاع عنها»* ونشر

«الزيتون» (1549 ـ 1550)، أول ديوان أصيل يشتمل على سوناتات فقط. سار شعراء ليون على خطاه (پ. دي تيار *«أخطاء عاشقات»* (1549 ـ 1551)، نشر رونسار *«غراميات»* (1552) التي أهداها إلى كاسندر مع «ملحق موسيقي» يسمح بغناء السوناتات على أنغام موسيقية مشهورة. كانت حتى ذلك الحين وقفاً على الموضوعات الجدية، والغنائية الغرامية الملتهبة، اتجهت مع *«حسرات»* دي بيليه (1558) نحو الهجاء واعتماد أسلوب أكثر سهولة. وهكذا استقلت أيضاً عن النمط البتراركي المعروف في الـ (*Conzoniere*) رغم استمرار هذا النمط.

باتت تتناول جميع الموضوعات، تناولت التقوى كما تناولت الغزل، مديح البلاط كما المناظرات. غدت رغم صعوبتها أحد الأشكال الأكثر انتشاراً، كتبها جميع الشعراء، هواة كانوا أم محترفين، طوال قرن. شغفت الصالونات بالسوناتا، سنة 1648 في عز «الفروند»، أدت سوناتاتين لكل من ڤواتير وبنسيراد إلى قيام معركة طويلة لا تخلو من رهانات سياسية، عندما انقسم أمراء ورجالاتِ بلاط ومثقفون إلى «أوراناسيين/ Uranistes» و«جوبلينيين/ Jobelins» (نسبة إلى عنواني السوناتيين م.م). إن الصورة الكاريكاتورية التي يقدمها موليير للسوناتا المتحذلقة، وحكم بوالو القاسي في (*«الفن الشعري»*، 1674 II، 89 ـ 98)، يؤشران إلى انحطاط شكل لم يعد متداولاً إلا في الريف بعيداً عن الحلقات المجتمعية (*«السوناتات المسيحية»*، للقس النيورتي ل. دريلينكور 1677).

في القرن التاسع عشر، راجت من جديد إثر إعادة اكتشاف «لاپلياد» من قبل سانت ـ بيف ونيرڤال: أطلقها كل من غوتييه وبودلير، وأعادوا إليها شبابها، في *«البارناس كونتومبوين/ البارناس المعاصرة»* أو في مجلة *«الأرتيست/ الفنان»* استخدمها مجمل الشعر الرمزي والشعر البارناسي. خصها هيريديا أيضاً بديوانه *«تروفيه/ تذكارات»* (1893). كما تعرضت أيضاً لتبدلات، وتحولات، لعبت على موسيقيتها (ڤيرلين).

في القرن العشرين، ورغم الحظوة المستمرة لسوناتات رامبو ومالارميه، فقد اتجه الشعر الحديث لتفضيل أشكال أكثر انفتاحاً. لكن علينا أن نذكر أن قوانين السوناتا التي أشاد بها بها كل من أراغون (*«عن السوناتا»*، 1954)، وڤاليري، لا تزال تحتفظ بمناصريها القادمين من كل الآفاق (جان كاسو، *«33 سوناتا نظمت سراً»*، 1944)؛ غيڤيك *«31 سوناتا»*، 1954؛ بوريس ڤيان *«100 سوناتا»* 1984). لا يزال شكلها يفتن الشاعريين (ر. جاكوبسن 1962) والأوليبيين من مثل كينو، الذي

وقف ديوانه «*مئة مليار قصيدة*» (1961) على السوناتا، وج. روبو الذي خص هذا النوع بكتاب اسمه «*E*» (1968) وهو دراسة علمية (1990)، وبأنطولوجيا («*شمس الشمس*» 1990). وكيف يمكننا أن ننسى العدد الهائل من الشعراء المجهولين أو الذين نشروا بصفة أديب واستمروا أوفياء للسوناتا؟

Duperray E., *L'or des mots. Histoire du pétrarquisme en France*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997. -Gendre A., *Évolution du sonnet Français*, Paris, PUF, 1996 [avec bibliographie]. -Nardonne J.-L., *Pétrarque et le pétrarquisme*, Paris, PUF, 1998. -Roubaud J., *Soleil du soleil: Le sonnet français de Marot à Malherbe, une anthologie*, Paris, POL., 1990.

جان فيغنس

راجع: الأشكال الثابتة؛ الشعر؛ النهضة؛ القافية؛ البيت الشعري؛ النظم.

السويداء (الإكتئاب، الكآبة) MÉLANCOLIE

كان المرة السوداء أو السويداء (باليونانية *melas*، أسود، و*kholé*، المرة) واحدة من «الأمزجة» الأربعة الأساسية للجسم وفق الطب القديم. تدل الكلمة أيضاً على قابلية النفس للكآبة الناجمة عن إفراط في هذه المرة السوداء، وبمعنى أوسع هي حالة كآبة دونما سبب مباشر، شكلت موضوعاً أدبياً رئيسياً. ولطالما اقترنت السويداء بالإلهام.

يرجع تطبيق هذا المفهوم على الأدب إلى العصور القدمية، إلى «*المسألة 30، 1*» المنسوبة إلى أرسطو والتي تقول: «إن جميع الرجال الاستثنائيين سواء في الفلسفة أو السياسة، أو الشعر أو الفنون كانوا يكابدون سوداوية ظاهرة». مستعادة ومنتشرة في عصر النهضة، الفكرة القائلة بأن المبدعين هم أصحاب مزاج مكتئب، سرعان ما فرضت نفسها كمعنى مشترك. بيد أن الكآبة أو السويداء لم تصبح معنى مفضلاً في فرنسا قبل القرن الخامس عشر عندما أضفى عليها شارل دورليان شكلاً غنائياً في العديد من موشحاته. في القرن اللاحق، قال دي بيليه: «الحسرات، المتاعب، الجهد والتعب/ والندم المتأخر على رجاء خائب/ والهم المزعج الذي يواكبها خطوة خطوة» في «منفاه» الروماني («*الحسرات*» 24 ج12 ـ 14، 1558). ينطلق رونسار من كآبة مصدرها غياب الحبيب («*غراميات كاسندر*» 1552) إلى متخيل المزاج *(l'imaginatio melancholica)* («*غراميات ماري*» 1555 ـ 56). في نهاية القرن، أحكم أغريبا دوبينيه في («*الربيع*» 1570 طبع بعد الوفاة 1892) الصلة بين الكآبة و«الغضب» الملهم. وقف مونتيني نفسه وقفة تأمل على مخاطر هذا الطبع. غلب هذا

المعنى عند معظم شعراء بداية القرن السابع عشر وبخاصة عند تريستان ليرميت. والواقع أن العديد من الشخصيات المسرحية غدت رموزاً في هذا المجال كما هو حال أوريست في مأساة (*اندروماك*، 1667: «كنت أخشى دائماً وبشكل خاص هذه السويداء، التي ترزح نفسك غالباً تحت وطأتها») (هذا ما قاله له پيلاد، «*فصل 1 مشهد 1*») وكذلك حال ألسيست في («*كاره البشر أو السوداوي العاشق*» 1666). رأى فيها الأطباء، في القرن السابع عشر، وبخاصة أولئك الذين كانوا يعاينون «أمراض رجالات الأدب» إشكالية رئيسية، رغم أن التنوير لم يكد يلاحظها. باتت غالبة مع الرومانطيقية. ارتبطت الكآبة الفردية عند شاتوبريان مع الشعور بالانتماء إلى أرستقراطية سائرة نحو الإنقراض: وهكذا تبدو سويداء «*مذكرات ما وراء القبر*» (1848 ـ 1850) بمثابة نشيد رثائي لملكية ترمز إلى ما يراه الكاتب بمثابة نبالة فكرية. مال رومانطيقيو الجيل التالي إلى تغليب إدراك أنهم «ولدوا متأخرين كثيراً في عالم هرم جداً» (موسيه). نشأوا في رحم الملحمة النابوليونية تعاملوا مع «عودة الملكية» كمرحلة طلاق بين الطاقة التي تسكنهم والخواء السياسي والأخلاقي الذي يقدمه لهم الواقع الاجتماعي. يضاف إلى هذه المعطيات الاجتماعية عند نيرڤال قلق من «يبحث عن عين الإله» وقلق *De sdichado* («*الأحلام*»، 1854)، من حلت عليه اللعنة، الذي يشعر في آن معاً «بالقتامة، بالترمل، وفقدان الرجاء». مع بودلير أدت تجربة من رأى تلاشي باريس القديمة ومعرفة «أن شكل مدينة، يتغير ويا للأسف! بسرعة أكبر من تغير قلب إنسان» إلى ظهور «السأم» والسويداء التي ظهرت في «*أزهار الشر*» 1857، من التناقض ما بين عظمة الماضي وعملية التشيؤ التي تفرضها الحاضرة على الشاعر الذي لم يعد يرى في صور الضحايا سوى ظل لذاته. الكآبة قوية الحضور أيضاً عند لافورغ، وحتى عند پروست ودينوس. ولكن، وربما لأن «الأنا» غدت بحسب رامبو «الآخر»، فإن الغنائية لم تعد مباشرة تماماً مما خفف من غلواء النغم السوداوي.

يمتاز «الطبع» (معايرة الأمزجة) حيث الغلبة للسويداء بالحلم والحزن. ومن هنا الحساسية المفرطة والقابلية الرؤيوية. ولهذا اعتبرت تفسيراً للإلهام (الأدبي، والفني أيضاً، بل وحتى العلمي والسياسي). إنها ملائمة «للفورة» الإبداعية، ولكنها أيضاً قد تفضي إلى الجنون. تُصور رمزياً (ديرير) بأنها تأمل مسكون بأحلام مستحيلة ورؤى كارثية. إنها تقترن بمعرفة أن ما هو مثالي قد ضاع في خضم هذا العالم الواقعي الوضيع، ويفضل التعبير عن هذا في السجلات الغنائية والرثائية، وفي المؤلفات التي

تجمع ما بين الخلق والتفكر بالمسيرة الإبداعية. كما تظهر أيضاً في المتخيل الجماعي باعتبارها شرطاً وثمناً للعبقرية.

Klibanski R., Panofsky E. & Saxl F., *Saturn and Melancholy*, New York, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1964 trad. Paris, Gallimard, 1989. -Dandrey *Molière et la malqdi imaginaise, ou: De la mélancolie hypocondriaque*, Paris, Klincksieck, 1998. -Zilsel E., *Le génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* [1926] trad. M. Thevenaz, préface de Nathalie Heinich, Paris, Munuit, 1993.

جون أ. جاكسون

راجع: المؤثرات؛ المرثية؛ النفي؛ الجنون؛ العبقرية؛ الأمزجة؛ الإلهام؛ الغنائية؛ الأهواء.

سويسرا SUISSE

بلد رباعي اللغات، يتألف من ثلاث وعشرين مقاطعة تتمتع بقدر كبير من الاستقلال الذاتي، عدد سكان الكونفيديرالية السويسرية يزيد قليلاً على سبعة ملايين نسمة، تتكلم غالبيتهم اللغة الألمانية. تم رسم حدودها الحالية سنة 1815، ويرجع «الدستور» المنظم لآلية العمل فيها إلى سنة 1848. يشكل الناطقون باللغة الفرنسية حوالى خمس السكان، الأقليات الأخرى «الوطنية» (المهاجرون من شتى الأماكن يشكلون ما يزيد على 7%) يتكلم الإيطالية (6% تقريباً) والرومانشية (أقل من 1%). إذا استثنينا أعضاء هذه الجماعة الأخيرة، التي لا يتم التحدث بلغتها، مع شيء من التغيير، إلا في بعض أودية شمال إيطاليا، فإن لجميع السويسريين مرجعية ثقافية في بلد كبير مجاور، يتقاسمون معه اللغة، لا التاريخ.

غدت هذه الحال مزعجة في القرن التاسع عشر، أي في اللحظة التي بدأ فيها المعيار اللغوي يعتبر أول دلالة على الانتماء لجماعة قومية. في مواجهة حركات توحيد ألمانيا وإيطاليا، حاول السويسريون المسكونون بهاجس تعزيز اندماجهم، حاولوا بدورهم «تأميم» ثقافتهم. في كل منطقة، قامت النخب بمختلف مشاربها السياسية بالدعوة إلى السويسرية التي تتجنب اللغة لتبرز من جهة الميتولوجيات المؤسسة، المصير التاريخي المشترك، ومن جهة ثانية المناظر الطبيعية الألبية، والمكونات الجغرافية المجسدة للهوية.

في القرن التاسع عشر، ساهم الأدباء (من مثل رودولف توبفير وإيجين رامبير) على نشر وترويج موضوعات وصور «نموذجية»، كما أعد كثيرون، من بينهم هنري فريدريك أمييل مناهج تتبع لتشكيل أدب وطني ملائم، قادر على منافسة أداب البلدان المجاورة. بالنسبة للناطقين باللغة الفرنسية، شكل انتماء غالبيتهم للبروتستانتية تبريراً

هوياتياً مركزياً، ولعب «الإصلاح» في العديد من المجالات دور الأسطورة المؤسسة.

تقدمت الرغبة في إبداع أدب وطني على ظهور خطاب التمايز وستراتيجياته، كما كانت في أصل مأسسة الحقل الأدبي، وشيئاً فشيئاً اكتسبت بنى خاصة، في مجال النشر تحديداً، والتي كانت وفي آن معاً وسائل الاستقلالية وضماناتها، وهذا ما حصل حوالى سنة 1890 ـ على الأقل على الصعيد الملموس، ذلك لأن الهيمنة الرمزية لفرنسا لم تندثر.

في منافسة دائمة مع هو مخصوص بالآداب «الكبيرة»، لم ينتشر هذا الفضاء المخصص «للأدب الوطني» على مستوى الوطن. رغم الجهود التي بذلت في مجال تشجيع عملية المثاقفة، فإن روابط التداخل الثقافي بقيت مشتتة وعشوائية، وما من «مدرسة سويسرية» متجانسة ظهرت إلى الوجود. شهد القرن العشرين تراجعاً في المثل الأعلى للوحدة الوطنية وعرف استقلالاً تدريجياً لأربعة آداب سويسرية.

ترجع استحالة «الانسجام والتناغم» لعوامل عدة. أولها بالطبع هو اللغة: مهملة في الخطابات الصريحة، تشكل عنصراً مركزياً في اهتمامات الكتّاب، الذين يلتفتون بالتالي في بحثهم عن مرجعيات أو نماذج مضادة صوب مراكز الاستقطاب الثقافية المجاورة. ومذ ذاك، تشكل في كل منطقة لغوية سويسرية حقل أدبي يعيش حالة تفاعل دائم مع البلد الذي يتكلم اللغة نفسها، تفاعل يزيد أو ينقص بحسب السياق التاريخي. على كل حال، زاد التنظيم السياسي لسويسرا من قوة هذه الحالة لأنه ترك للكانتونات مسؤولية إدارة التعليم والثقافة. يضاف إلى غياب هذه البنى الهرمية، الاختلاف الكمي بين المجموعات، الذي يلعب دوراً هو الآخر، فيما يتقبل السويسريون الألمان كأغلبية، بسهولة العناصر المكونة لهوية سويسرية، فإن الكتاب المنتمين لجماعات الأقلية، هم أقرب إلى الانصراف عن هذه الإشكاليات، ويضعون أنفسهم، سواء على مستوى المنطقة، أو على مستوى الوطن، في حالة تتأرجح بين الانكفاء أو الهرب. من هنا واقع كون أدباء كتبوا باللغة الألمانية (ماكس فريش، فريدريك ديرنمات، روبير والسر) وجسدوا بعض «السويسرانية» غالباً ما لقوا خارج حدود الوطن تقبلاً أفضل مما لقي زملاؤهم. أقليون مرتين، الفرنكوفونيون ـ الذين اختاروا لأنفسهم حوالى سنة 1830 اسم «الرومان» للتعبير عن خصوصيتهم ـ يعجنون هم أيضاً من شدة مركزية الحقل الأدبي الفرنسي الصافي: فيما لا تهمش الكتب المطبوعة في سويسرا في ألمانيا، فإن النتاج المطبوع في الأطراف، أياً تكن نوعيته، غالباً ما يهمل من قبل المؤسسات الفرنسية المهيمنة. ضحية استقلاليته، ليس لدى

الحقل الأدبي الروماني سوى جمهوره فقط، الأدباء السويسريون الفرنكوفونيون الوحيدون الذين عرفوا خارج الحدود هم أولئك الذين نشروا نتاجهم عند ناشر باريسي مثل راميز (*«الخوف الكبير في الجبل»* 1926) فيليب جاكوتيه (*«كريستال ودخان»* 1933) أغوتا كريستوف (*«الدفتر الكبير»* 1986) كلود ديلاري، جان ـ ليك بينوزيغليو، إيڤ لابلاس... وكما فعلت مع عدد من «أسلافهم» في عالم الأدب، أمثال روسو، بنجامين كونستان ومدام دي ستايل، سرعان ما تبنت فرنسا هؤلاء الأدباء إلى حد نسيت معه أصولهم.

Francillon R., Jaquier C. & Pasquali A., *Filiations et filatures, Littérature et critique en Suisse romande,* Genève, Zoé, 1991. -Francillon R. (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande,* 4. vol., Lausanne, Payot, 1996- 1999. -MAGGETTI D., *L'invention de la littérature romande, 1830-1910.* Lausanne, Payot, 1995. -Walzer P.-O. (dir.), *Dictionnaire des littératures suisses,* Lausanne, L'Aire, 1991.

دانيال ماجيتي

راجع: المركز والمحيط؛ الفرنكوفونية؛ الهوياتي؛ البيثقافي؛ الأدب القومي؛ الإقليمية.

السياسة POLITIQUE

عادة ما يميز (الفرنسيون) بين السياسة (بصيغة المذكر: *Le politique*) التي هي الفضاء الاجتماعي لمواجهة الآراء ومصالح المواطنين، والسياسة (بصيغة المؤنث *La politique*) التي هي فن حكم المدينة. لا يمكن التفكر في المجال الأدبي بمنأى عن هذين المعنيين. فهي من جهة، مكان لاندماج «مدني» للمواطنين في الحياة الاجتماعية، لأنها تسمح بامتلاك اللغة، أنواع الخطاب، المعارف والتصورات، كما أنها تقدم وسيلة للابتكار والتسلية، ومن جهة ثانية، قد تكون ناقلة للآراء والمصالح. إذن، تتوقف المنزلة والمهمات الموكلة إليها، على اختيار «السياسة» أو «السياسات».

يتميز تاريخ الأدب بثلاث مراحل كبرى، أقامت فيها السياسة والأدب علاقات مميزة. 1 ـ جعل التقليد الأفلاطوني من اللغة وسيلة للنظام الاجتماعي، مهمتها تأمين الانسجام بين البشر، على صورة المشيئة الإلهية. تم النظر إلى الإبداع «المستقل» بعين الريبة (طرد أفلاطون الشعراء من المدينة الفاضلة، أو أخضعهم للفلاسفة). منذ العصور القديمة إلى عصر النهضة، استمر التناظر حول أنماط هذا النظام، وسبل تأمينه. 2 ـ قلبت الملكية المطلقة هذه الأوضاع، ذلك أنه، رغم إبقائها على المرجعية الإلهية، فإن الأدب رتب وضعه، حول مرجعية السلطة الدنيوية «للملك». ومنذ تلك اللحظة، بات تدخل السياسية قوياً جداً: مقابل المدائح هناك الأعطيات،

والمناصب الفخرية. أرسى كولبير ما يمكن أن نسميه «سياسة أدبية» حقيقية، (فارضاً أيضاً نظام الرقابة). طرحت قضية موقع الكاتب في ألاعيب السلطة، في الماكيافيلية بشكل خاص، ثم في الوضعية، التي طمح أدباء التنوير إلى بلوغها. 3 ـ شهد منتصف القرن التاسع عشر، رسوخ استقلالية الكاتب. الحقل الأدبي، الذي بات نسبياً أكثر استقلالية عن سائر العالم الاجتماعي، طالب «بالفن للفن» وبالتالي، اتجه إلى حصر الخلق الأدبي في الدائرة الضيقة، بعيداً عن الغايات الاجتماعية المفيدة للأدب. منذ تلك اللحظة، غدت العلاقات بين السياسة والأدب مجالاً للتوتر، يزيد من حدته إثارة مسائل من مثل الفن الاجتماعي، التزام الكتاب، علاقاتهم الإيديولوجية، ورفض النفعية. في موازاة ذلك، نتج عن دمقرطة القراءة، وبالتالي إمكان التوصل إلى امتلاك الكتابة، إفادة السياسة من هذا الناقل المميز.

في نهاية القرن العشرين، أدى ظهور وسائل إعلامية أخرى، والأهمية المتناقصة التي يلعبها الأدب في الإعداد العام للمواطنين، إلى تبديل في رهانات هذه المناظرة. إذا كان الاتجاه نحو الاستقلال استمر غالباً كإيديولوجية، فإن مسألة نفعية الأدب في الحياة الجماعية بقيت مطروحة باستمرار.

تشكل العلاقات بين الأدب والسياسة مادة للعديد من الدراسات في مختلف مراحل تاريخ هذه العلاقات. تطرح هذه الأخيرة مسائل تلامس شعرية الأشكال والأنواع، كما قضية إعداد الأدباء ودور «الدولة». ما من شكل أدبي معين بغريب على الدور السياسي. تبدو الأنواع الاحترابية والبرهانية، مميزة في هذا المجال، ولكن من *«قصيدة غنائية للملك م. فوكيه»* (1662) للافونتين، *«ايانب»* (1832) لباربييه، وصولاً إلى *«نشيد الأنصار»* (1943) لدريون وكيسيل، تم تجييش الأنواع الشعرية، كما الرواية (زولا)، قصة *(جوازات السفر المزورة»* ك. بليسنييه (1937)، أو المسرح (بريخت). انصبت الأبحاث على وجود بعض «الأفكار السياسية»، أو إلى وجود إصداء لحدث سياسي في نتاج كاتب (على نمط «اشتراكية زولا» أو «تأثير قضية دريفوس على الأدب»). كما أخذ بعين الاعتبار التحليل الإيديولوجي القائم، ليس انطلاقاً من آراء الكاتب السياسية، وإنما على قاعدة التحليل المفصل للنتاج، وللعمل الذي مارسته الكتابة على التصورات، واللغة، والقيم، وأنواع الخطاب. وفي الحالة القصوى، الفكرة القائلة بأن «كل شيء سياسي»، تقودنا إلى التشريح المنهجي للتراث الذي تهتم به الدراسات الثقافية.

اتجاه آخر للبحث يدرس بشكل ملموس علاقات الأدب مع الأحزاب

والجماعات ذات المصلحة. هناك في هذا المجال تاريخ جمهوري للأدب، موروث كاثوليكي، اشتراكي ليبرالي، شيوعي، أو فوضوي، الذي يتم تناقله، يتغير، ويتم التعرف إليه في/ وبواسطة النصوص. متنبهاً بخاصة إلى تأثيرات القطع والاعتراض، كان هذا الاتجاه أقل اهتماماً بالدور المتقيد بالأصول، بل والمحافظ، للأدب.

وأخيراً، فإن التحليل المقارن لتاريخ المثقفين، يعطي الأولوية لتمايز المعالجة الأدبية لقيم العالم السياسي. وهكذا فإن العبور من عالم الكتّاب إلى عالم السلطة أكثر شيوعاً في فرنسا (هيغو، لامارتين، وحتى أراغون) كما في مستعمراتها القديمة (سيزير، وسنغور) منه في ألمانيا، وفكرة أن على أي «رئيس للجمهورية» التعبير عن النتاج الأدبي الذي يفضله هي خاصية العلاقة التي توحد الأدب والسياسة في الموروث الفرنسي. بقي أن نشير إلى أن مختلف المناطق الفرنكوفونية تقدم لنا أوضاعاً غاية في التباين.

Bonnet J.G. (dir,), *La carmagnole des Muses: L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, A. Colin, 1988. -Denis B., *Littérature et engagement*, Paris, Le Seuil, 2000. -JOUHAUD C., *Les pouvoirs de la littérature*, Paris, Gallimard, 2000. -Mopin M., *Littérature et politique*, Paris, La Documentation française, 1996. -Coll.: *Actes de la recherche en siences sociales*, mars 1996, 111/112.

پول آرون

راجع: الفن للفن؛ الرقابة؛ الخطاب السياسي والأدبي؛ الفصاحة والخطابة؛ الالتزام؛ الدولة؛ الأدب الرسمي؛ الماكيافيلية؛ رعاية الآداب؛ الحرب الكلامية؛ ما بعد الاستعمارية؛ المقاومة؛ المنفعة.

السياق CONTEXTE

(نص كامل لا تتوضح فكرة واردة فيه إلاّ بالرجوع إليه كاملاً أي إلى ما تقدّم الفكرة وما لحق بها)

تعني اللفظة اللاتينية "Contextus" جمعاً يحوي عناصر مشدودة إلى بعضها البعض كما خيوط نسيج. وهكذا فإن اللفظة الفرنسية المنبثقة منها تعني بمعناها الأولي شكلاً مخصوصاً من أشكال الجمع: إنه كلمات وجمل في نص يأخذ كل منها معناه بالنظر إلى محيطه اللغوي المباشر. ولكن هذا المفهوم لا يختصر بهذا المعنى الوحيد «السياق النصي» (الذي يطلق عليه بعضهم مثل س. ديشيه "Co-texte"). إنه يحيلنا أيضاً إلى «التناص»، بمعنى مجمل العلاقات القائمة بين نص ما وسائر النصوص. وبشكل عام، نفهم بالسياق مجموعة الظروف التي يندرج فيها فعل خطاب

معين، حالة إشهاره الخالصة، الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي وجهت إنتاجه ومعناه.

يعتبر وضع الشيء في سياقه أساسياً في فن التأويل والتفسير. لأنه يتيح الإفادة من المشابهة، من علم الاشتقاق أو من اللجوء إلى سلطة، يلجأ التأويل إلى معطيات مكملة للأحداث والكلمات التي يتصدى لتفسيرها. هذا أيضاً ما يقوم به الشرح والتعليق، ولا بد للتصنيفات الأولية للمادة من اعتماد التصنيفات الفكرية (النوع، العرف، مثلاً) مما يستدعي الأخذ بعين الاعتبار تتابع ما، إذن عناصر تجعل من كتاب معين يندرج ضمن إطار مجموعة أوسع. في القرن التاسع عشر أبدع الفكر النقدي والتاريخي مناهج وحدد أسساً للبحث لفهم النصوص بإحالتها إلى زمان ومكان معينين جعلا كتابتها ممكنة. هذا هو المنظور الذي اهتم به بشكل خاص فقه اللغة، التاريخ الأدبي، ثم سوسيولوجيا الأدب. التدخل الكثيف للشكلانية في الدراسات الأدبية في بداية القرن العشرين نقل الإشكالية نحو مفهوم البينصية التي تفترض أن كل نتاج يشتمل ويحول نصوصاً سابقة. تجمدت دراسة السياق في نهاية القرن العشرين حول هذين المفهومين للكلمة: إحالة النص الأدبي إلى الظروف الاجتماعية والتاريخية والشكلية التي أحاطت بنتاجه، أو إدراجه ضمن سلسلة من نوعه.

البحث المعاصر تجاوز بعيداً هذا التعارض بين النص والسياق أو بين «التحليل الداخلي» و«التحليل الخارجي». مقاربة أعمال اللغة والبراغماتية أظهرا الحاجة إلى الذهاب لما هو أبعد عن طريق إظهار « أن السياق ليس خارج النتاج» بل تحمله الملفوظة نفسها (مينينو 1993): لا معنى لجملة ما إلاّ برجوعها إلى سياق ما، الذي يحوي في خلفيته قرائن ومعارف متنوعة. في الأدب تركز التحليلات على «الموسوعة» التي يقدمها نص معين (ريفاتير)، والتي تعبر عن نفسها أحياناً بالاستشهاد وذلك بإيراد نص ظاهر وغالباً بالتناص المضمر. قدم كل من سوسيولوجيا الأدب وتاريخه تصورات تهدف إلى تنظيم المرور ما بين النص الأدبي والأحوال التي يندرج فيها: هذا ما اعتنت به مفاهيم: الانعكاس، الوساطة، الحقل الأدبي، والخطاب الاجتماعي.

لا تثار مسألة السياق إلاّ ضمن العملية التأويلية. إنها تهتم أولاً بالنتاج الأدبي. حتى بالنسبة لنتاج على قدر كبير من «النقاء» والاستقلالية فإن كاتبه يقوم دائماً باختيارات من مادة لغوية وشكلية معقدة. من جهة ثانية تشكل المقدمات، التنبيهات، البيانات، الاستعانة بالقراء، المناشدات، كلمات الإهداء وشتى ضروب التصريحات

والإعلان دلالات على الروابط القائمة بين النتاج وسياقه (أو سياقاته عندما يتعلق الأمر بإعادة النشر، وبالتالي في سياقات قراءات مختلفة). وأخيراً فإن كل ممارسة أدبية تقدم لنا أنظمة لا يمكننا فهمها إلاّ ضمن علاقات قربها أو تعارضها مع أنظمة أخرى، علاقات تشكل السياق العام لهده الممارسة: وهكذا ففي عالم المسرح العلاقات القائمة بين الأنواع الرئيسة (المأساة) والأنواع الدنيا (الهرجة) واللذان طالما قدما في نفس العرض، النشر في ديوان أو في قصائد متفرقة في مجلات أو وسط نصوص لأدباء آخرين، بل وحتى ضمن أنواع مغايرة. من الضروري إذن في عملية البحث، الإفادة وفي كل نص من الطبقات الثلاث للسياقات.

Maingueneau D., *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*. Paris, Dumond, 1993. - Neefs J., Ropars M.-C. (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, PU de Lille, 1992. - Searle J. R., *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982.

مارك أندريه بيرنييه

راجع: التسييق؛ الخطاب؛ التلفظ والملفوظة؛ الأنواع الأدبية؛ هيرمينوطيقيا (التأويل)؛ البينصية؛ القراءة، القارىء؛ الحَوْنصية (محوطات النص).

السيرة — BIOGRAPHIE, BIOGRAPHIQUE

(ترجمة حياة، سيريّ/ ترجمي).

السيرة هي النوع الموقوف على رواية سيرة حياة لا تمتزج فيها الحكاية مع شخص الكاتب. السيرية هي مجموع الأنواع التي تقدم لنا حكايا حياة (سيرة، ذكريات، يوميات، سيرة ذاتية. . .).

ولدت «السيرة» بشكلها اللاتيني في القرن الخامس، لم تظهر هذه الكلمة في فرنسا إلا في نهاية القرن السابع عشر ولم تصبح شائعة إلا في القرن التاسع عشر. ومع ذلك فإن هذا النوع معروف منذ العصور القديمة بأشكال مختلفة وإن كانت دائماً وقفاً على «حياة» شخصيات مهمة، أباطرة، كبار القادة. كما هي الحال عند بلوتارك، فلاسفة كما هي الحال مع ديوجين ليرك (Laërce). ومنذ ذلك الحين عرفت أنواعاً ثلاثة: التقريظ (الابيديكتيك)، «الحياة النموذجية» على طريقة بلوتارك، (حياة المشاهير)، والحكاية التاريخية (سيتون، حياة القياصرة الاثني عشر).

أعطى العصر الوسيط المنزلة الأولى لحياة القديسين (راجع **القداسة**) كما نجد فيه حياة بعض الشعراء («ڤيدا» موجزة لعدد من التروبادور في القرن الثالث عشر). في

عصر النهضة ازدهرت السيرة العلمانية في إيطاليا بادىء ذي بدء (حياة دانتي كتبها بوكاس في القرن الرابع عشر، *«حياة أشهر الرسامين والنحاتين والمعماريين»* كتبها ڤازاري 1550)، ثم في فرنسا (كلود بينه الذي كتب *«خطاب حول حياة بيار دي رونسار»* (1585)، «مدائح» كتبها سيفول دي سانت ماري 1588). كما وجدت مثيلاً لها في الرواية الساخرة (عندما رسم رابليه حياة ومغامرات غارغانتيا بعنوان *«حياة غارغانتيا الغالية»* 1534»)، واتخذت أشكالاً ـ جدالية ـ سيرة ذاتية مقنَّعة ـ كما مع دوبينيه *«مغامرات البارون دي فونيست»* (1619). في موازاة ذلك انتشر فن «البورتريه» في الأدب كما في الرسم.

علماء، أدباء وفنانون صاروا أبطال فن السيرة، وشكل هذا دلالة على تميز هذه الشخصيات الاجتماعية. أخذت رواية سير هؤلاء على عاتقها مهمة خلق القدوة بشكل أساسي ـ رغم إيجازها ـ وغذت تربية الذاكرة والتمثل. عبر مونتيني عن إعجابه «بكتبة السير» خاصة عندما يولي هؤلاء المؤرخون، كما عند بليتارك، الأهمية «لما ينطلق من الداخل أكثر لما يحصل في الخارج (أبحاث «الكتاب الثاني» II، 10»).

انتشر فن السيرة في القرن السابع عشر بشكل حساس، بقي محصوراً بكبار الشخصيات وكبار القادة، القديسين ورجال الكنيسة، وإن احتل الأدباء فيه قسطاً متزايداً. اتخذ شكل النقد والطرفة في *«الحكايا القصيرة»* لتاليمان دي ريبو (1660)، وإن أخذ يظهر أكثر فأكثر في مقدمات إعادة نشر نتاج أديب توفي حديثاً *«حياة بيرو دابلانكور»* كتبها باتري، *«حياة باسكال»* كتبتها أخته في مقدمة طبعة *«الأفكار»* 1684). في نهاية القرن أثبت هذا النوع حضوره باعتباره وسيلة من وسائل الحرب الكلامية: في المعارك الفلسفية حيث كانت حياة الفلاسفة ماثلة (نذكر *«حياة السيد ديكارت»* (1690) لمؤلفها بييه) كما في معركة القدامى والمحدثين مع *«مشاهير الرجال الذين ظهروا في هذا القرن»* لمؤلفه بيرو (1696)، كتاب كتب على طريقة بلوتارك يلتقي مع النوع التقريظي يمجد المحدثين. وفي نفس الوقت ظهرت المدائح الأكاديمية على شاكلة السير بتأثير خاص من فونتينيل. شهد نهاية القرن ظهور نوع خاص من الفكاهات والأقوال المأثورة المتعلقة بكاتب *«سكاليجيريانا»* (1666)، *«ميناجيانا»* (1693)، «هويتيانا» (1722).

وعند منعطف القرن الثامن عشر ازدادت تراجم الكتاب *«حياة موليير»* كتبها غريماريست (1705)، *«حياة سانت ايفرموند»* (1711)، *«حياة بوالو»* (1712) *«حياة ب. بيل»* (1732) لبيير ديميزو، بحث كتبه بروسيت يتناول سيرة رجله المفضل بوالو

(توفي 1711)، حياة كورنيي (1702) عمه ـ كتبها فونتينيل، *«حياة موليير»* (1737) لفولتير. كان فولتير يعتقد بأن «سيرة حياة كاتب غير متنقل حاضرة في كتاباته» (*«قرن لويس الرابع عشر»* 1751) وبالتالي يجب على الفيلسوف الحقيقي ألا يقع تحت وطأة ركام الأحداث الخاصة التي غالباً ما تشوهها الأساطير. ومهما يكن من أمر فإن المسيرة السيرية شهدت انطلاقتها، لتفرض نفسها في النصف الثاني من القرن. اتخذت أول الأمر شكل تقريظ أكاديمي مهمته الإشادة بسلك «رجالات الأدب». ثم بدأ الاهتمام بما سمي «ماهو شخصي للأديب». مع برناردين دي سان بيير (*«شذرات عن روسو»* بدءاً من سنة 1772)، ندخل مرحلة «أمناء سر» كبار الأدباء، أسلوب اقتفاه في إنكلترا بوسويل في كتابه *«حياة صامويل جونسون»* (1791). هذا الاهتمام المتزايد لم يكن مجرداً من طقوس ورعة: شكل بداية «تكريس الكاتب» (بينيشو). دون أن يجاروا كاتب «الاعترافات» في البحث عن الحقيقة الإنسانية («intus et in cute» في الداخل وتحت الجلد) لم يهمل كتاب السير الالتفات إلى «الخصوصيات» الفيزيولوجية للكاتب (على سبيل المثال روسو المضطرم عادة «لا يستطيع ليلاً أن يحتمل سوى الشرشف البسيط الذي يغطيه»)، واستخدام «السيرية» في النقد بدأ بالظهور (بدأ تلمس روسو خلف شخصية سان برو. وبتأثير هذا الورع السيري الماثل جرت محاولات للانطلاق من النتاج إلى التجربة البشرية التي وهبته الحياة: «الأسلوب هو الرجل»، قالوا بعد انعطاف تم في عبارة قالها بوفون (1753).

أتاح الاهتمام السيري بالأدباء لأن يكون هؤلاء، وبشيء من التوسع، شهوداً على التراث الاجتماعي الذي طبعهم بطابعه، وعمل على إدخال السيرة ذات الصدقية ـ رغم كونها موجهة بالطبع ـ إلى الأدب (ريستيف، *«حياة أبي»* 1779) حيث نجد الرواية وقد ارتدت زي السيرة (ماريفو، *«حياة ماريان»* 1731 ـ 41). حاول بعض رواة السير في العصر الرومانطيقي (والكنر، تاشيرو) أن يكونوا مجرد مؤرخين للأحداث دون الاهتمام بالنفس. رفض الشاب سان بيڤ Sante - Beuve هذا الأسلوب، رسم الأشخاص بشكل مشوه وناقص، في الوقت الذي يجب أن نكون نحاتين ملهمين لبلوغ الحقيقة الدفينة (بيار كورناي 1829). انصرف آخرون عدة إلى كتابة «حياة شعراء» بطريقة مفرطة الأناقة وباذخة مجاراة لاتجاهات المرحلة، شقاء ممجد أول الأمر (تاس) ثم حياة مغامرة وملتهبة (بيرون) شاذة وغريبة أخيراً (هوفمان، بو). إزاء هذا الاستسهال للأمر، رفضت المرحلة التي تلت مع كل من فلوبير وبودلير الفن السيري. ومع أن بودلير سبق له أن كتب سيرة إدغار پو (1852)، إلا أنه ناشد

تيوفيل غوتييه أن لا يهتم بفن السيرة لأنه لا يكتب «سيرة الشمس» (1859). ولكن سان ـ بيڤ الذي تخصص بالنقد أعطى السيرة وظيفة تفسيرية هامة، بل وحتى متقدمة على أهمية النتاج: «انطلق مباشرة إلى الكاتب تحت قناع الكتاب». انطلاقاً من هذا النهج كتب الجامعيون أطروحات على نسق «الرجل والنتاج» التي شكلت أساس التاريخ الأدبي الآخذ بفرض نفسه كمذهب طغى على الدراسات الأدبية. غدا فن السيرة خارج الجامعة في القرن العشرين نوعاً أدبياً رائجاً يمارسه متخصصون فيه بطريقة ناجحة (أندريه موروا، هنري ترويا). ظهرت «سير حيوات» متخذة شكل الرواية (بولغاكوف، *«رواية م.دي موليير»* ـ كتبت سنة 1933، الطبعة الأولى بالروسية، نشرت سنة 1962، مراقبة جزئياً، الطبعة الثانية كاملة مع الترجمة الفرنسية سنة 1972 ـ من بين سير كثيرة أخرى)، كما ظهرت سير تهتم بحياة «الناس العاديين» تهدف إلى دلالات تاريخية أو تشكل مصدراً لاستلهامات روائية (بيار ميشون، *«حيوات صغيرة»* 1984) فيما يتعلق بالنقد الأدبي، استمر الجدل حول السيرة.

تميز «نقد المبدعين» والأدباء الطليعيين بصبغة قوية مناهضة لفن السيرة: وهكذا فإن بلانشو والبنيوية الأدبية ذهبا إلى حد إعلان «موت المؤلف» (ر. بارت 1968) قبل أن يعزف بارت نفسه لحنه التراجعي *«رولان بارت بقلم رولان بارت»* (1975). كما تولى سارتر تبني السيرة ليبحث فيها عن المخطط الوجودي الذي يضوء على النتاج (بودلير، فلوبير) كما أفاد النقد الاجتماعي ونقد التحليل النفسي من السيرة. في الإبداع المعاصر أظهر ما يسمى (bio-fictions) سطوة السيرة (كلود ارنو 1989). اعتبرت السيرة مذ ذاك نصاً والحياة صارت نتاجاً، نتاجاً مفتتاً «نتاجاً مفتوحاً». ها هي الآن في متناول المكتشفين الجدد للقارة الحميمة الذين أدركوا مدى الفائدة التي يمكن الحصول عليها إذا أحسنوا تثمير التقدم الحاصل في مجال الرواية وخاصة فيما يتعلق بالنشر والمراسلات.

السيرة هي أولاً نوع «دوكسي» بامتياز: أدباء يكتبون حياة (قديسين، أعيان، فنانين، أدباء) لإبراز قيمة هذه الفئة أو تلك من الناس، مهنيين أو اجتماعيين، أو للتعرف إلى من يعتبرون محركين حقيقيين للتاريخ (أو لتاريخ، تاريخ الأدب مثلاً). السيرة هي أيضاً نوع مثير للجدل، إما تقريظي ـ كما سبقت الإشارة ـ وإما للوم والتقريع، عندما تهدف إلى تحديد مسؤولية شخص ما عن حدث ما: («پيتان» والتعاون مع الاحتلال على سبيل المثال). وتعتبر أحياناً نوعاً أدبياً ويعتبر كاتبوها أدباء (شاتوبريان في كتابه *«حياة رانسيه»* 1844، يعتبر نموذجاً بارزاً) وأحياناً يكون

الأمر بخلاف ذلك. قد تلامس السيرة أحياناً المسائل التي تثيرها منزلة التاريخ في الفضاء الأدبي. ومهما يكن من أمر فإنها اليوم نوع ونوع رائج شأنه في ذلك شأن كل ما يتعلق بالسيرية.

عرفت السيرة، كصنف نقدي وضعية متناقضة: اعتبرت عاملاً تفسيرياً مركزياً لقسم من التاريخ الأدبي لدى فئة، استبعدها النقد الشكلي وأعيد تقييمها كوسيط بين النتاج والاجتماعي. وإذا كانت الرؤية التحليلية النفسية تقارب اليوم بحذر، فإن التحليل الذي يهتم بوضعيات الشخص والذي يدرس ويقارن المجريات الاجتماعية هو طريقة متبعة اليوم في التاريخ وعلم الاجتماع. يحاول علم اجتماع الحقول فصل سيرة الأشخاص التجريبية عن سيرة «بناها» الباحث الذي يحتفظ بعناصر «المسيرة» التي تتيح له تفسير المواقف واتخاذها لدى الكتّاب، وبالتالي جمالية ودلالة نتاجهم، ويلجأ من أجل هذا إلى مختلف أصناف المظاهر الخارجية و«الايتوس» (الصورة التي يرسمها الأديب لذاته).

Bourdieu P., *«L'illusion biographique»*, ARSS, juin 1986, 62-63, p.69-73. -Madélénat D., *La biographie*, Paris, PUF, 1984. -Coll.: *Diogène*, juillet-septembre 1987, n°139, n° spécial «La Biographie», p.31-52. -«La Biographie», Politix, 27, 1994. -«Le biographique», RSH, 1991-4, n°224.

جوزيه ـ لويس دياز

راجع: السيرة الذاتية؛ الابيديكتيك؛ تاريخ القديسين؛ التاريخ الأدبي؛ المذكرات؛ الأدب الشخصي؛ البورتريه.

السيرة الذاتية AUTOBIOGRAPHIE

ظهرت هذه الكلمة في معجم ألفاظ النقد الفرنسي في النصف الأول من القرن التاسع عشر (تعني حرفياً: سيرة الحياة المسرودة من قبل الشخص المعني بالذات) وتستعمل للدلالة على فئة من «المذكرات» التي تدور على حياة مؤلفيها نفسها أكثر من اهتمامها بالأحداث التي تشير إليها. هناك اليوم تحديد قريب من الاكتمال يرى فيها: «حكاية نثرية استبطانية يرويها شخص حقيقي تتناول وجوده الخاص وتسلط الضوء على حياته الفردية وعلى تاريخه الشخصي تحديداً».

«أنا البطل الحقيقي لروايتي» (داسوسي: *«المغامرات الساحرة للسيد داسوسي»* 1677): ترجع ممارسة كتابة السيرة الذاتية بطريقة واعية إلى القرن الثاني عشر على الأقل، وكذلك الإنطلاقة العامة «للمذكرات». وهكذا على حدود الإثبات لكل من

التقريظ الشخصي والسيرة الذاتية فإن كتاب أغريبا d'Aubigné (1629) *«لأولاده»* شكل حكاية حياة كتبها المعني مباشرة وإنما تحت قناع شفاف بصيغة الغائب. الأقدم من هذا هناك *«اعترافات»* سانت أوغيستين (القرن الخامس)، وهناك أيضاً ممارسات فحص الضمير عبر حكاية الحياة في التراث الديني والصورة الذاتية لمونتيني في *«أبحاثه»*. ومع ذلك فإن فن السيرة الذاتية لم يصبح نوعاً يحتل مرتبة أولى في فرنسا إلا مع *«اعترافات»* روسو (1782 ـ 1789). عرف بعد ذلك انتشاراً واسعاً مع *«مذكرات ما وراء ـ القبر»* لشاتوبريان (1848 ـ 1850) التي شكلت معلماً مهماً آخر بحساسيتها الرومانطيقية ومطالبتها بالحقوق الفردية (للإنسانية حكايتها الحميمة في كل إنسان». وكذلك مع ج. صاند في *«حكاية حياتي»* التي ظهرت في نفس المرحلة تقريباً في الرواية المسماة تكوينية. أعيد فحص النوع في القرن العشرين حتى في داخل ممارسته بالذات: وهذا ما فعله «جيد» في *«إذا لم تمت البذرة»* (1921 ـ 1922) وفاليري في «تنوع II 1929» عندما تساءلا حول إمكانية وجود السيرة الذاتية باعتبارها فعلاً أدبياً يوفق بين الصدقية والوحدة والنوعية الجمالية. ومع ذلك غدا نوعاً رائجاً وشعبياً. كتب فيه عدد من «الشخصيات» (فنانين، أدباء، «ليريس» «پيروس» «روبو» «روا». . .) كما كتب فيه أناس يحتلون مواقع «عادية». في نفس الوقت نظَّر النقد للنوع في الإطار الذي أقامه «ليجين» وفق مبدأ «الهوية الروائية» (ريكير). هذا مع العلم أن الأشكال المرتبطة به متعددة: ذكريات، مذكرات حميمة، مدونات، إضافة إلى كم هائل من روايات السيرة الذاتية (شكل دشنه تريستان في *«الصفحة الملعونة»* في منتصف القرن السابع عشر والتي حظيت بتقريظ «سيلين» و«پروست» والاختلاق الذاتي (س. دوبروڤسكي خصوصاً) الذي عرف نجاحاً في نهاية القرن العشرين.

بين الإشارة الضيقة للاسم «سيرة ذاتية» كما يفهمها النقد المتخصص لتحديد نوع مستقل والإشارة الأكثر اتساعاً للنعت «سيري ذاتي» الهادف إلى استحضار طريقة كتابة وقراءة تمارس في أشكال عديدة، يختلف النقاد والمؤرخون، ويبقى تحديد السيرة الذاتية مدار إشكال. استطاع مفهوم محدد الربط بين انتشار السيرة الذاتية ووعي الفرد وقلقه إزاء قيمته ومنزلته في المجتمع وإلى اعتبار اعترافات ج.ج. روسو بمثابة نص افتتاحي. يرفض انتماء نصوص إلى السيرة الذاتية في الزمن الذي لم يكن استخدام ضمير المتكلم «Je» شائعاً في النصوص الأدبية. يمكننا التردد في تقبل فكرة أن السيرة الذاتية ظاهرة حديثة وعلمانية تحديداً وأن نستبعد عنها كل نص سابق يرسم لنا فيه أديب معين صورة حياته. وهكذا فإن بعضهم، مثل ج. غيسدورف، يدعم فكرة

أن مصدر هذه الممارسة رغبة (قوامها أن نحكي ذواتنا للآخر) تخترق السنين والطبقات وهي بالتالي تقاوم المرحلية والتصنيف. يستند المفهوم الحصري إلى تحديد البنية السيرية الذاتية الحديثة التي تسمح بوصف أكثر منهجية. ولكنه يفقد جزءاً كبيراً من السؤال حول الدور التاريخي والاجتماعي لهذه الممارسة: دون التقليل من شأن تحديد الطرف الآخر، يبدو لنا أقرب إلى الصواب اعتبار وجود مرحلتين رئيستين، مرحلة السيرة الذاتية الذاكرية ثم مرحلة المطالبة الفردية (روسو). وهكذا تبدو لنا السيرة الذاتية في هذا الشكل أو ذاك بحثاً عن الذات وجهداً لبناء ضريح شخصي في آن معاً، لنقل شكلاً من أشكال «التقريظ ـ الذاتي». وبالتالي فإن قضايا من نوع «الصحة» أو «الصدق» لا يمكن أن تطرح إلا عبر السؤال المفتاح المتعلق بصورة الذات المقدمة للآخر.

Gusdorf G., *Lignes de vie*, Paris, Odile Jacob, 2 vol., 1991, 1992. -Lecarme J., Lecarme-Tabone É., *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, -Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975. -*Reveu d'histoire littéraire de la France, 1975, 6.*

آنّي كانتين

راجع: تقريظ؛ السيرة؛ الخطاب الرثائي؛ المذكرات؛ الأدب الشخصي؛ الصورة (رسم).

السيرك CIRQUE

هذا المقال لا يتعلق بالسيرك الذي ظهر عند قدماء الرومان والمعد للألعاب العامة. في المقابل نموذج المشهد الذي يسمى سيركاً في الزمن الحديث تواصل مع الأدب بدءاً من الزمن الذي صارت فيه باريس العاصمة العالمية للسيرك، إثر النجاح الذي حققه سنة 1774 مروّض الجياد الإنكليزي أستلي الذي قدم فيها أول عرض جوادي. إلى جانب البنى المؤقتة من الخشب والقماش، أقيمت بعد ذلك إنشاءات من الحجر مثل سيركي «الصيف» (1841) و«الشتاء» (1852)؛ وسيرك ميدرانو (1875)، والسيرك الجديد (1886) و«ميادين خيل» مختلفة. بهذا المعنى يبدو السيرك من اختراع القرن التاسع عشر. ذلك أنه في تلك المرحلة انتشر السيرك بمعمارية خاصة به وباتت له فنيته الخاصة، بحيث أثار انتباه الرسامين والكتّاب المهتمين بخصوصية هذا المشهد الفريد الذي سرعان ما اكتسب بعداً ميتولوجياً.

فروسي بشكل أساسي في البداية، موجه إلى جمهور أرستقراطي، بعيد كل البعد عن الطفولة، أخذ العرض يغتني بفواصل ترفيهية بهلوانية وهزلية يظهر فيها مروّض جياد ساخر، «الثرثار» أو «النطاط» المضحك الذي تحوّلت شخصيته حوالى

سنة 1865 إلى البهلوان الأبيض أو «المهرّج». بييرو والتقليدي باياس الفرنسي، ورثة «La commedia dell'arte» «Théâtre de la Foire» واجها مزاحمة المهرّج الإنكليزي الذي وصف بودلير تكشيرته الكئيبة في *«عن جوهر الضحك والهزلي عامة في الفنون البلاستيكية»* (1855 ـ 1868).

بعد إزالة «بولفار دي كريم» من قبل هوسمان سنة 1862 ورث السيرك «تياتر دي فينامبيل» مستعيداً احتكار العروضات الإيمائية. في نهاية القرن التاسع عشر نحت هويته أحياناً باتجاه الاختلاط مع «مسرح المنوعات» الذي أزاح تدريجياً المقهى المغنى (جوريس كارل ـ هيسمانس، *«مخططات باريسية»* (1880). باستخدام الخيم المتنقلة يغدو موضوع السيرك قريباً مما يحدث في المهرجان الجوال العزيز على قلوب الشعر (رامبو، ڤيرلين، ريشبين، مالارميه) والذي أوحى فيما بعد لريمون كينو *«بيرو صديقي»* (1943).

منذ سنة 1830، خصص تيوفيل غوتييه وقائع منتظمة لإنجازات الحلبة التي رأى فيها التعبير المثالي عن المزج بين الأنواع العزيز على قلوب الرومانطقيين *(تاريخ الفن المسرحي في فرنسا منذ خمس وعشرين سنة)*. بعد ذلك وما بين 1850 و1880، جيل وإدمون دي غونكور *«مذكرات»* (1851 ـ 1896)؛ الأخوة زيمكانو 1879) وكذلك جيل باربيه دورڤيلي *(المسرح المعاصر* 1892) خصوا جميعاً هذا النوع من العرض باهتمام خاص، إضافة إلى أنه بدأ يسحر الرسامين (رينوار، ديكاس، سورا، ثم شيريه، تولوز ـ لوتريك، بيكاسو، رووه، ليجيه). في بداية القرن العشرين وصل هذا الاهتمام إلى موسيقيي («مجموعة الستة» Groupe de Six) الذين ألفوا بالتعاون مع جان كوكتو استيهامات موسيقية مستوحاة من سيرك (ايريك ساتي *«باراد»* 1917، وداريوس ميلهو «الثور على السطح». مع انتشار السينما اقتفى كتبة السيناريوهات خطى كتّاب المسرح (مارسيل آشار (مارسيل آشار *«هل تريد اللعب مع ماو؟* ***voulez-vous jouer avec moâ?*** 1923)، ونقلوا السيرك إلى الشاشة (جاك فيدير *«أناس الرحلة»* ***«Les gens de voyage»*** واقتبسوا آثاراً أدبية تتعلق بالسيرك (اندريه كايات، من بلزاك *«الخليلة المزيفة»*.

وبسرعة بدا عالم السيرك المستقل بالنسبة للكتّاب موضوع جدال يسمح بالنيل من غرور الممارسة الشعرية (غوتييه)، و«بلاهة» المسرح المعاصر (غونكور، باربيه) ومن ثم المسرح، وباختصار من حماقة معاصريهم. من بين المتشيعين للسيرك، نجد في الواقع غالبية المنكرين للتقدم (بودلير، هيسمان). الإعجاب بهذا المشهد الذي لم

تحل دمقرطته بينه وبين الأصالة، غالباً ما يكون مصحوباً بحالة انكفاء، عزلة أو معارضة سياسية، ولا نفاجأ إذا ما وجدنا في مرحلة ما بين الحربين غالبية المقالات التي تناولت السيرك في مجلات محافظة.

سرياليون ودادائيون باشروا التجديد في المسرح بتأثير من جمالية السيرك. دعا كل من فيرمين جيمييه وجاك كوبو ممثلي الكوميديا إلى تأمل ألاعيب مهرجي «فراتيلليني».

اعتباراً من سبعينيات القرن الماضي انتشر «السيرك الجديد» الذي عمل، خلافاً لتوجهات الطليعيين الذين سعوا إلى تحديث المسرح باقتداء السيرك، عمل على تغيير السيرك بمسرحته. هذا التغيير إذ ألغى الرهان على سيرك يأسر الفنانين بلاتبسيطيته لم يُضِر الأدب بشيء الذي استمر بالعودة إلى أدوار وصورة السيرك الأسطورية (رومين وينغارتين *«موت المهرّج»* (1986)، ميشال برودو *«شبح برغوث»* (1985).

Amiard-Chevrel C. (éd.), *Du cirque au théatre,* Lausanne, L'Âge d'Homme, "Théatre des annés 20", 1983. - Basch S. (éd.), *Romans de cirque,* 1870-1914, Paris, Laffont-Bouquins, 2002. - Delannoy J.-C., *Bibliographie française du cirque,* Paris, Odette Lieutier, 1944.

صوفي باش

راجع: كوميديا ديل أرت؛ الرومانطيقية؛ المسرح.

السيناريو (مخطط المسرحية أو الفيلم السينمائي) SCÉNARIO

إيطالية الأصل دلت لفظة «Scénario» (من *scena*/ مشهد) أول الأمر على مشهد المسرح بالمعنى المعماري، وذلك قبل أن تدل على مخطط عرض في *«الكوميديا ديل أرتيه»*. في القرن التاسع عشر، اتخذت الكلمة معنى العرض الموجز لمسرحية ما، أو تصميم مفصل لرواية، كما عند بلزاك. تعني اليوم نصاً أعد مسبقاً لأخذ مناظر فيلم (للسينما أو للتلفزيون) يرسم حكايته (إذا كان الأمر يتعلق بفيلم خيالي) أو بنيته (في حال الفيلم الوثائقي). يشتمل سيناريو الفيلم الخيالي، بشكل عام، على المحاورات، على وصف الأفعال (دائماً في الزمن الحاضر)، إضافة إلى بعض التوجيهات الإضافية المتعلقة بالشخصيات والملابس والديكور والتأثيرات البصرية، والأصوات والموسيقى.

في بدايات السينما، كانت تصور الأفلام دون إعداد سيناريو، الشركات الكبرى مثل پاتيه وغومون، تشتري حكايا صغيرة، ينطلق منها المخرج ليرتجل الحكاية التي يرويها الفيلم والتي تنشر في الكتالوجات التي توضع بتصرف المستثمرين. ربما كان

ميليس، أول سينمائي أشار في كتاباته إلى السيناريو (أو كما يسميه «الخرافة» «الحكاية»)، ولكنه اعترف بأنه لم يكن يحفل به إلا في آخر الأمر، بعد أن يحضر الألاعيب، المؤثرات، الخاتمة النهائية، تحديد ملابس الشخصيات، وأشكال الديكور. مع ازدياد طول مدة عرض الفيلم (وذلك منذ بدايات العقد الثاني من القرن العشرين)، وازدياد كلفة الإنتاج، وتطبيق مبدأ تقسيم العمل، رأت الشركات الأميركية ضرورة وجود مستند معد مسبقاً؛ يمكن من تقدير الكلفة، ويوضع بمتناول أيدي جميع المساهمين في الإنتاج. وهكذا ولد السيناريو نتيجة لضرورة حسابية: يجب كتابة الفيلم قبل تصويره، لمعرفة مدى كلفته.

في فرنسا، حيث أفلام البدايات الناطقة، والتي يطغى عليها الكلام، اكتسب المحاورون (هنري جونسون) وكتّاب السيناريو المشهورون (جاك بريڤير، البلجيكي شارل سپاك) اكتسبوا صفة أدباء بشكل مستقل. مارس العديد من الكتاب مهمة كاتب سيناريو، ومقتبس (جان كوكتو، جان أنوي، جان بول سارتر...). لم تكن علاقتهم مع الوسط السينمائي دائماً على أفضل ما يرام، يصعب تكيف رؤى الأديب مع متطلبات الصناعة (وهكذا لم يعرف أرتو أو بريخت سوى تجارب فاشلة). غالباً ما لجأت الاستديوهات الأميركية الكبرى إلى الإفادة من الروائيين، الذين كانوا يوافقون على هذه العقود لأسباب مادية (ويليام فوكنر، جايمس كاين، ريمون شاندلير، داشييل هاميت). تعاون بعض الكتاب بشكل وثيق مع سينمائي مميز (بريڤير مع كارنيه، هارولد بنتر مع جوزف لوزي، پيتير هاندكيه مع ويم ويندرز). قام آخرون، مثل غراهام غرين باقتباس رواياتهم الخاصة، كما قام البعض الآخر بالانتقال مباشرة إلى خلف الكاميرا (غيتري، پاينول، مارلو، روب ـ غرييه، دورا، توسين). قد يحدث أن تتحول بعض السيناريوهات إلى روايات، هذا إذا عرف الفيلم النجاح، أو ـ وبخاصة «المسلسلات» المتلفزة ـ إذا تم توقع ظهور نتاج معين في هذين المجالين على التوالي. قد يعمد بعض الأدباء أحياناً إلى نشر السيناريو على شاكلة كتاب *«امرأة الغانج»* لديرا، *«الإنزلاقات المضطردة للمتعة»* و*«الخالدة»* لروب ـ غرييه، هي في نفس الوقت أفلام وروايات تعرضت لشيء قليل من إعادة الكتابة قبل نشرها. وأخيراً، غدت كتابة السيناريو شكلاً من أشكال الكتابة الأبرز في الأقسام الجامعية للسينما.

بحكم جوهره، عابر دائماً، وغير مكتمل، محكوم بالتلاشي لمصلحة أمر آخر مغاير له (الفيلم)، السيناريو ليس شيئاً أدبياً. كتابته خالية من الزخرف، وصفية خالصة، لا صدى لأسلوبه، ولا اعتبار لأفكاره، لا مبرر لوجوده سوى وظيفته:

السيناريو، الذي يسميه الأنغلو ـ ساكسون «Script» أو «Screenplay» أو «Story» هو وثيقة عمل، يعطيها كاتبها للمنتج، والممثلين، والتقنيين، الذين يتعرفون من خلالها على كل العناصر المكونة للفيلم الذي سينجزونه. سرعان ما تم تقعيد السيناريو. فرضت الاستديوهات الأميركية النموذج الأرسطي للحكاية والمكون من ثلاث مراحل (العرض، الأزمة، الحل) يفصل بينها زمنين قاسيين «*Plot points*». منذ 1915، نسقت هذه البنية عدداً كبيراً من الأفلام، ولا تزال هي الغالبة حتى الآن. أصالة الحكاية، التمكن من الحوار، وقع الحكاية على المشاهد، تشكل أبرز المعايير لاختيار السيناريوهات الكلاسيكية، التي تعرض غائباً كما لو أنها مجرد حوار مستمر، تاركة للمخرج بناء المظاهر البصرية للفيلم. أعيد طرح مسألة الأهمية المعطاة للسيناريو في الصناعة السينمائية بقوة في خمسينيات القرن الماضي، من قبل سينمائيي الحداثة، وفي مقدمة هؤلاء روبرتو روسيليني، وفي فرنسا من قبل ممثلي «الموجة الجديدة». جرب روسيليني تصوير فيلم دون أي سيناريو *«رحلة في إيطاليا»* الذي أخرجه بكتابة المشاهد يوماً بيوم: أراد التصالح مع تجربة الواقع، مع قدرة السينما على الإمساك بغير المتوقع، بالعابر، وبالصدفوي. هاجم فرانسوا تريفو، في مثال مشهور، نشره سنة 1954 الاقتباس الأدبي، والفكرة القائلة بأن كاتب السيناريو يمكنه أن يكون مؤلف فيلم: أنه يلحق أبوة الفيلم بالمخرج فقط دون سواه؟ لكن هذا لم يمنعه، هو بالذات من كتابة سيناريوهات محكمة البناء. معروفون كأدباء مكرسين، استمر سينمائيو الحداثة، مع ذلك بالعمل مع كتاب السيناريوهات (تريفو ورينيه مع جان غريو، فيلليني وأنطونيوني مع تونينو غيرا، بينويل مع جان كلود كاريير...) ذلك أن السيناريو الحديث، من مجرد حوار بسيط مستمر، صار مشروعاً مفصلاً للفيلم، ويساهم بالتالي في عملية الإخراج، ليشكل مع الفيلم شكلاً من أشكال البينصية الجديدة. والواقع أن كتابة السيناريو تشكل واحداً من فضاءات المحاورة بين فن التصوير السينمائي والفن الأدبي: التقسيم إلى تصاميم، قوة حضور الحوار، تأثيرات التزوم، تشكل أرضية للتداخل مع المكتوب.

Carrière: J.C. & Bontizer P., *Exercice la scénario*, Paris, FEMIS, 1990. -Chion M., *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma-INA, 1985. -Field S., *Screen-play. The Foundations of Screenwriting. A Step-by - Step Guide*, Delta Book, Dell Publising Co, New York. 1979. -Pelletier E., *Écrire pour le cinéma*, Québec. Nuit blanche, 1995. -Roche, A. & Taranger M.C., *L'atelier de scénario. Éléments d'analyse filmique*, Paris, Dunod, 1999. -Vanoye F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.

مارك ـ ايمانويل ميلون

راجع: الاقتباس؛ السينما؛ الصورة؛ (الإنطباعة الذهنية)؛ البينصية.

السينما
CINÉMA

يمكننا بشكل مبسط تصنيف العلاقات القائمة بين الأدب والسينما ضمن فئتين كبيرتين: فهناك من جهة ما يقوله كل منهما عن الآخر، وهناك من جهة ثانية كل أشكال التعاون أو تداخل الممارسات الأدبية والسينمائية مع ما يستجلب ذلك من تأثيرات على النتاج نفسه. يشتمل ذلك على أفلام أخرجها كتّاب (بانيول، غيتري، كوكتو، بازوليني، ديرا، روب ـ غرييه، توسان)، والنصوص الأدبية لبعض السينمائيين (ابستين، غانس، بينييل، راينوار)، التعاون الناشط بين كاتب وسينمائي على فيلم أو عدة أفلام (ارتو وديلاك في *«الصَّدَفة والقس»* (البروتستانتي)»، بريفير في العديد من أفلام كارنيه، جايمس آجيه وجون هيوستون في «ملكة أفريقية»، ديرا وريسنيه في *«هيروشيما حبي»*، نشر سيناريوهات أو روايات ـ سينمائية (روب غرييه، ديرا)، الاقتباسات السينمائية لآثار أدبية أو العكس المتمثل باقتباسات روائية لأفلام أو لأفلام تلفزيونية.

حتى قبل اختراع السينما، جيل ڤيرن *(في قصر الكاربات)* وڤيلييه دي ليل آدام (في *«حواء المستقبلية»*) تخيلا أجهزة مخادعة اعتبرت فيما بعد بمثابة إرهاصات للسينما. في هذه الأثناء، ومنذ بدايات هذه الأخيرة، غوركي، الذي أثارته الرؤى الأولى «للضوء»، الصامتة والضريبة، المجردة من ألوان الحياة، تحدث عن السينما باعتبارها «مملكة الظلال». وهكذا أكد على رؤيا طبيعية منحازة سلفاً أن السينما غير مرضية وتؤشر إلى القليل من الاعتبار الذي عبرت عنه المؤسسة الأدبية إزاء السينما في بداياتها. يضاف إلى هذا أن «الروايات السينمائية» التي أنتجها «باتيه» بدءاً من العام 1905 انطلاقاً من نصوص لكتّاب مدفوعي الأجر كتبت خصيصاً للسينما دفعت كل من مونتيرلان، أناتول فرانس وجورج ديهامل إلى احتقار السينما «تسلية المستَرَقِّين» «تمضية وقت الأميين» ورأوا فيها «نهاية حضارة» أو «واحداً من أكبر عوامل البلاهة في القرن العشرين». هكذا عبرت النخبة عن وجهة نظرها إزاء وسيلة تعبير شفهية. وإذا صدف أن حظي أحد أفلام شابلن *«التهافت على الذهب»* بالقبول لدى اندريه جِيد فإنه قال: «إنه على درجة من الجودة بحيث لا يمكننا احتقار ما أعجب الجمهور». حتى رولان بارت، المعجب بأنطونيوني، أعلن فيما بعد أنه لا يحب السينما التي يأخذ عليها النقص «بالتفكر».

وعلى العكس من هذا عبر كتّاب آخرون وفي زمن مبكر جداً عن افتتنانهم

بالسينما وحماستهم لها ولم يترددوا في التعبير عن ذلك سواء في نقدهم للأفلام أو في آرائهم حول طبيعة هذا الفن الجديد. أحد أوائل هؤلاء ريكيوتو كانيدو، أنزل السينما في المنزلة السابعة في سلم الفنون. بالنسبة لكل من غييوم ابولينير، بليز ساندرار أو ماكس جاكوب، فقد بعثت السينما الصامتة أخيراً (خاصة السينما الأميركية الناشئة ما بعد الحرب، سينما شابلن، فيربانكس، ستروهيم، دي ميل) بعثت الأمل بمصالحة اجتماعية بفن يتوجه إلى الجماهير بنفس القدر الذي يتوجه به إلى المثقفين. في دوائر الطليعيين لعشرينيات القرن الماضي، لم تجلب السينما وسيلة تحقيق الحلم الحديث بالفن الذي يساوي بين الجميع الذي عجز الأدب الموغل في القدم عن تحقيقه وحسب، وإنما أتاحت الفرصة أيضاً للتجديد العميق في الكتابة الروائية والشعرية. في العام 1917 دعا أبولينير الشعراء «للاستعداد لهذا الفن الجديد». شجع الكتاب على إنتاج سناريوهات أصيلة. وعلى الفور كتب فيليب سوپو «قصيدة سينمائية» بعنوان *«لامبالاة»*، مقدماً إياها لمن يملك وسائل إخراجها. سنة 1919 نشر جيل رومان «حكاية سينمائية» (*«دونوجو تونكا»*) أوحى له بليز ساندرار بشكلها الشبيه بالسيناريو. هذا الأخير، مشغوفاً بالسينما ومتعاوناً مع آبيل غانس على أخذ مناظر فيلم *«الدولاب»*، عمل على صهر الكتابة الأدبية بالكتابة السينمائية: بدت *«الجوهرة المحمومة»* أشبه بتقطيع نص سينمائي من فيلم لا أحد يعرف ما إذا كان قد أبصر النور، فيما بدا *«نهاية العالم التي جعلها فيلماً ملاك نوتردام»* (1919) بعنوان فرعي «رواية» نوعاً من السيناريو، وقصيدة رؤيوية في الوقت نفسه. عام 1925 أطلق «غاليمار» سلسلة جديدة تهدف إلى خلق أدب خاص بالسينما بعنوان «سيناريو» معلناً مساهمة روائيين مشهورين: ولكنهم أخلفوا فتلاشت السلسلة. في نفس المرحلة عبر ديسنوس عن إعجابه بـ *«فانتوماس»* للويس فيياد. ولكنه أضاف معلقاً على المسرح الذي نقل إلى السينما وعلى الاقتباسات التجارية: «السوء الحظ لقد أفسد الأدب كل شيء». في تلك الأثناء ومع ظهور السينما الناطقة «بُعث فن المسرح بشكل آخر»، كما كتب پانيول الذي لم يكن يرى في الفيلم سوى وسيلة لنشر النتاج المسرحي والروائي. اعتبر كل من غيتري، الذي أعلن نفسه كاتباً وحيداً لأفلامه، وكتبة سيناريوهات مثل سپاك، بريڤير وجينسون، الذين قدموا للسينما الفرنسية حكايا محكمة البناء وحوارات ذات مستوى، اعتبروا جميعاً كتبة أفلام حقيقيين مما أكد إلحاق السينما بالأدب. في المقابل طرأ تحوّل كبير على الأدب بفعل احتكاكه بالسينما. أخذ الكلام يدور عن «روايات قابلة للتصوير السينمائي» للدلالة على لجوء بعض

الكتاب، والأميركيين منهم على وجه التحديد (دوس پاسوس، همنغواي، فوكنر، شتاينبك) لأساليب روائية ذات منطلقات فيلمية: عرض عياني، موضوعية ورفض الدخول إلى عقل الشخصيات، قطع ناقص وتتابع المناظر السريعة، تأثيرات المونتاج المتسارع، إلخ. الشيء نفسه حدث مع جيرودو، كيسيل وموران الذين كتبوا انطباعاتهم عن أميركا بأسلوب اقترنت جدته على شيء من السرعة بلغة السينما. كما جرى الحديث أيضاً عن كتابة معدة للسينما في معرض الإشارة إلى أسلوب سيمينون. خارجانية الحكاية التي أوحت بها السينما بادية التأثير على *«الغريب»* لكامو وعادت إلى الظهور فيما بعد في «الرواية الجديدة» (أثار رولان بارت في كلامه على *«أصماغ»* روب غرييه، «الطبيعة البصرية المحضة للمادة الروائية»). بيد أن اقتران السينما والروائي الأكثر جذرية والأكثر اكتمالاً ظهر على الكاتبين السينمائيين مارغريت دوراس وألين روب ـ غرييه. أحدهما كما الآخر نشر تحت الاسم المتجدد «رواية ـ سينمائية» نصوص أفلامهما.

أضاف ديرا في *«ناتالي غرانجيه»* تعليمات تتعلق بعرض المشاهد كما لو أن الفيلم غدا حدثاً روائياً. اندماج الرواية بالسينما لم يعد أسلوبياً فقط بل بات مرتبطاً بالموضوع أيضاً. صارت الأفلام والنجوم، الحالات المشهدية والميتولوجيا السينمائية وجبة للعديد من الروايات (من بينها *«الأشياء»* لجورج بيريك، *«رواية سينمائية»* لروجيه غرينييه، *«ذكريات شاشة»* لكلود أولييه، *«ثلاثية»* لكلود سيمون). من جهة ثانية، تواصل سينمائيو «الموجة الجديدة» مع الأدب في خمسينيات القرن الماضي بإخراجهم ما يمكن تسميته «بالأفلام الأدبية». عام 1954 قدم ألكسندر أستريك فكرة «الكاميرا ـ القلم»، بمعنى إمكانية تعبير السينمائي بوساطة الكاميرا، بنفس الحرية التي يتمتع بها الكاتب باستخدامه القلم. هذا هو مبدأ فرنسوا تروفو الذي أظهر في اقتباساته لروايات هنري بيير روشيه *(جيل وجيم، الانكليزيتان والقارة)* احتراماً للنص الأصلي، وكذلك هو الحال مع ايريك روهمير في اقتباسه *«المركيزة أُو»* رواية هنري ڤون كليست، وأيضاً جان ـ لوك غودار الذي رصع *«بييرو المجنون»* باستشهادات أخذها عن ريمبو. على الرغم من هذا كله فإن أدبية فيلم ما لا تتوقف على الاقتباس وحسب. مقترنة بالتعبير عن الذاتية، فهي تخترق سيناريوهات أصيلة تلحظ دوراً أساسياً إلى التعليقات الذاتية با "voix-off" *«لقاء قصير»* لديڤيد لين، *«مجرد حكاية»* لمارسيل هانون)، أو حتى أيضاً كل أشكال الأفلام الذاتية مثل فيلم السيرة الذاتية (فيليني، وودي ألين، بوريس ليهمان)، الفيلم الرسائلي *(أخبار من المنزل* لشانتال أكيرمان)، البحث (*«بدون*

شمس» لكريس ماركر)، أو المذكرات ـ الفيلم (جوزف موردر وجوناس ميكاس). على الرغم من كل أشكال التقارب هذه، تبقى اللغتان متمايزتين: علاقاتهما في الغالب أقرب إلى الحوار منها إلى الانصهار، رغم حلم بعض المخرجين ـ الكتاب بتحقيق هذا الأخير.

Clerc J.M., *Écrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985; *Littérature et cinéma*, Paris Nathan, 1993. - Gaudreault A., *Du littéraire au filmique*, Paris, Mérideins, Klincksieck, 1988. - Ropars-Wuilleumier M.-C., *De la littérature au cinéma, genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970. - Virmaux A. et O., *Le ciné-roman, un genre nouveau*, Paris, Edilig, 1983.

مارك ـ ايمانويل ميلون

راجع: الإقتباس، الحوار، الفضاء، الصورة، الروائية، السيناريو، المسرح.

ش

الشاعر POÈTE

دخلت اللغة الفرنسية في القرن الثاني عشر، استخدمت كلمة «شاعر» للدلالة على الكاتب الذي ينظم الأبيات، كما استخدمت أيضاً، بعد ذلك، للدلالة على كل من يكتب شعراً، وإن نثراً. والشعر، الذي يتطلب ما هو متخيل، سواء عن طريق الخرافة بعامة، أو الصور، فقد دلت كلمة شاعر، ولزمن طويل، على كل أدباء الخيال. وبموروث هذا المعنى، تحيلنا هذه الكلمة أيضاً، بمعناها الأوسع إلى «إضفاء الشعرية» على تجربة العالم، على نقل المعاش إلى خطاب الجمال، وتبيان المعاني غير المتوقعة أو المجهولة للغة المتداولة.

في اليونانية، حيث «*poïen*» تعني «عمل، صنع»، و«*poïëtès*» («الصانع») تعني الذي ينتج نصوصاً للمدح والتعظيم بالتعارض مع الـ «histor» (الشاهد الذي يقدم «واقعة») والخطيب والشاعر المنشد (الملهم، رسول الآلهة). تمجيد الأبطال والمنتصرين يكون شعراً، وهكذا جاءت كلمة «*Poïëtès*» للدلالة على من يكتب نظماً، مقابل نثر المؤرخ والخطيب. يصور لنا أفلاطون في *«ايون»* الشاعر كملهم من الآلهة، وبالتالي فهو بهذه الصفة ناقل لصور لا تضبط، مصدر لحركات عاطفية عنيفة. وهكذا يدعو في «الجمهورية» لطرد الشعراء ـ مثيري الفوضى الكامنة ـ من مدينته الفاضلة، أو على الأقل، لإخضاعهم لرقابة الفلاسفة. مع أرسطو، الذي أخذ بعين الاعتبار الممارسات، لانظرية طوباوية، وجد الشاعر منزلة له في المدينة: اعتبره ملهماً، ولكنه أيضاً فنان لغوي. وهكذا نظّر في كتابه *«الشعرية»* الذي خص به الخيال المسرحي والملحمة ـ موضحاً منذ البداية، تفضيله الإبقاء جانباً على الشعر الغنائي،

الذي يشتمل على خيالات جزئية، وصور، ولكنه لا يشكل إنتاجاً إيمائياً. وهكذا، ومنذ البدايات، قامت ازدواجية الصورة: فهناك من جهة فنان ـ حرفي يعمل في اللغة، «*صانع*» للخيالات والنصوص، وهناك من جهة ثانية، شاعر ـ نبي، توحي إليه الآلهة. يستعيد *«فن الشعر»*، الذي كتبه هوراس في روما، هذه المعارضة (لصالح الحرفي الذي يعمل تحت إشراف العقل) وتوزيع السجلات، على طريقة ڤيرجيل، مميزاً بين القصائد التي تتطلب الإلهام الرفيع (الملحمة) وتلك التي تستدعي، بنسبة أكبر المعرفة والعقل (التعليمي والرعوي).

في فرنسا، في العصر الوسيط، دلت كلمة الشاعر على الخيالات، ربما كان هؤلاء من أمثال التروبادرو والتروفير (الشعراء المتجولون والمنشدون) أو أحد النبلاء الذي انصرف إلى متعة الكتابة والإبداع (مثل شارل دورليان، وماري دي فرانس. . .) غير أن الشاعر الممتهن، هو مثقف يمارس فنه في فلك، وتحت رعاية، أو بناء لطلب، أحد الكبار، أو حتى أحد الأمراء، بحيث يتولى تسليته أو تعظيمه والإشادة بمآثره. كما قد يكون كاتباً مسرحياً، يعمل في خدمة إحدى الأخويات، أو الفرق، أو المدن التي تنظم العروضات. استمرت هذه الحال حتى عصر النهضة، حيث كان الحكم يتحكم بالشعرية إلى حد كبير. في أواسط القرن السادس عشر، مع جماعة «لاپلياد»، ورونسار بخاصة، بدأ النزاع بين هذه التبعية، والتوق إلى حرية أكبر. حرية في الموقع والقول، التي تكرست مع جماعة «ليون» (موريس سيڤ. . .) الأكثر بورجوازية، والتي كتبت شعراً أكثر ارتباطاً بالتبادل الفردي، ومع أ. أوبينييه الذي جعل من الشعر في *«مأساويات»* وسيلة فعالة للدفاع عن حزبه البروتستانتي أثناء الحروب الدينية. وإذا كان صحيحاً أن الخضوع للسلطة، ما لم يكن نتيجة قناعة فهو على الأقل بدافع الاحتراف، فالصحيح أيضاً، أن الشعراء عرضوا وضع موهبتهم في خدمة الـ (*dignitas hominis*). يمدح الشاعر السلطة، مؤلفاً بين الجماعة التي يعبر عن وحدتها. وتحت هذا العنوان، ميز رونسار بشكل قوي بين «النظّام» المجرد والشاعر الحقيقي الذي يجمع بين «الغضب الآلهي» والمعرفة العميقة. حدث تغير أساسي في القرن السابع عشر، مقترناً بتوسع الفضاء الثقافي. أخذ «شعراء المسرح» يجنون مداخيل من أقلامهم، مصدرها الجمهور. أدى ظهور الرواية، إلى جعل الروائيين، الذين يكسبون هم أيضاً من جمهور واسع، يتمايزون عن الشعراء بطريقة مضطردة. لا زال الشعر يحتل المنزلة الأرفع وإن بجمهور أقل: كان لا يزال أكثر ارتباطاً بالرعاية الأدبية. ومنذ ذلك الحين، فإن اللفظة العامة التي تدل على من يكتب بفن، هي لفظة

كاتب. وكما أشار بوالو ملاحظاً أن المكتبة شكلت شكلاً جديداً من التبعية (مثلاً: ما إن تظهر العلامات نبوغ شاعر/ حتى نعرف أنه ولد عبداً لمن يشتريه) (*أهجية* IX). باتت ميزة التسمية «شاعر» مهددة. اتجهت اللفظة لتغدو مقتصرة على الأدباء الذين يجمعون بين الإلهام والعمل على اللغة، وهم الذين يعتبرون شعراء «حقيقيين»، أما الذين يكتفون بمجرد النظم فإنهم لا يستحقون هذه التسمية. وهكذا ظهر معنى جديد لكلمة شاعر ـ بدأ مع رونسار ـ بالنسبة لديدرو، الشاعر عبقري، موهوب بالطبيعة، يمتاز «بالشطح»، أي أنه حساس إزاء العواطف إلى درجة قريبة من الجنون. عبر شينييه عن هذه الفكرة بوصفة لاقت حظوة كبيرة عند الجيل الأول من الرومانطيقيين: «الفن لا ينتج سوى النظم، القلب هو وحده الشاعر». من ديدرو إلى شاتوبريان، انتشر هذا المفهوم في فرنسا، وفي ألمانيا أيضاً (شليغل، هيردير) وفي إنكلتره (يونغ). وهكذا يرى نوڤاليس «للمعنى الشعري صلة وثيقة مع المعنى التنبؤي، والمعنى الديني، والهذيان بعامة» (*شذرات*). مع الرومانطيقيين، اصطبغت صورة الشاعر بمسحة صوفية وباطنية. رآه هيغو «رائياً»، تأثر كل من نيرڤال ونودييه، وحتى بودلير نفسه بسويدنبرغ، لاڤاتير، ميسمير، وضع بلزاك (في ثلاثية (*«الكتاب الصوفي»*: المنفيون، لويس لامبير، سيراڤيتا، 1831 ـ 1835) الشاعر إلى جانب العالم والصوفي، إذ إن كل واحد من هؤلاء، بأفكاره العالية، يجد في طلب الحق والجمال والنعيم. موهوباً بهذا الحدس الذي يمكنه تغيير العالم، يعاني الشاعر الرومانطيقي الألم وسوء الفهم. وهكذا استعاد ڤيني في مقدمة *«شاترتون»* (1835) التمييز بين «رجل الأدب» تقني الأدب، و«الكاتب الحقيقي»، رجل المعرفة والفكر الرفيع، و«الشاعر» صاحب الموهبة والذي يراه نتيجة لذلك «بطل الشقاء» (أباستادو). زاد فشل الطوباويات الاجتماعية، التي استوحاها الشعراء الرومانطيقيون، زاد من حدة هذا الشعور: صور موسيه الشاعر على أنه بجعة، آلامها مفيدة، مع بودلير، تطورت هذه الصورة، ليغدو الشاعر «قطرس» كائناً غير مفهوم وعاجزاً في المجتمع. حول البارناسيون هذا العجز إلى خيار في رؤيتهم «للفن للفن»، وهزوا، ولو نسبياً، صورة الإلهام (راجع مثلاً *«مقدمة القصائد الزحلية»* لڤيرلين 1866). بعد سنة 1870، ركز كل من رامبو، كوربيير، لوتريامون وڤيرلين على صورة الشاعر «الملعون». وفي نفس الوقت، عرفت اللغة الشعرية مبادلات اجتماعية («التقرير الشامل» قال مالارميه). ولكن وفي موازاة هذا الخط، ظهر اتجاه آخر يحل الشاعر في منزلة الناطق باسم الشعب، بل باسم الأمة كلها: عبرت المآتم الوطنية التي أقيمت لهيغو عن هذه المنزلة.

وهكذا ففي القرن العشرين، بدت صورة الشاعر موزعة بين صور عدة. مع أبولينير و«الفكر الجديد»، ثم مع بريتون والسوريالية، يسبر الشاعر أغوار ما فوق واقع الوجود، وعن طريق الآلية، ظهر شكل جديد من أشكال الإلهام، واستمر أيضاً خط الشاعر «الناطق بإسم» وبخاصة في شعر المقاومة. وأخيراً، فإن النهج القائم على الفن ـ الحرفي العامل في قلب اللغة، هو الأكثر ارتياداً: پونج و«مشاغله» أو الـ (Ou Lipo). كما أن الصورة الرومانطيقية للشاعر الملهم وجدت ملجأ لها، هي الأخرى، في الخيال الشعبي. الأغنية هي الأخرى، وفي قسم من نتاجها، غدت مكاناً للشعر، الذي توزع هو نفسه على هذه الاتجاهات الثلاثة، لعب غناء شعر هيغو وأراغون دوراً مهماً في هذا. وأخيراً، فإن شبكة كثيفة من المجلات، غالباً محدودة التوزيع، تعمل على الحفاظ على حياة غزيرة للشعر في العديد من البلدان الفرنكوفونية.

خلافاً لصورتي الكاتب المسرحي والروائي، لا يمكن اختصار صورة الشاعر بأنه كاتب لنوع. ففكرة الشاعر تحيل إلى وضعية أخلاقية وجمالية: يبدو كأنه مؤتمن على اللغة ومكتشف لها. هل يمكن «الالتزام» في الشعر؟ سأل سارتر بعيد الحرب العالمية الثانية («ما هو الأدب؟» *الأوضاع II*، 1948): أجاب بأن الالتزام الخاص بالشعر، يقوم على علاقته باللغة، التي لا يتوقف عن مساءلتها وإغنائها. وهكذا فإنه بين للشاعر الدور الذي، في حكاية أوضاعه وتصوراته، يبدو الأكثر ثباتاً. إنه يقرب الشاعر من الفيلسوف، باعتبار أن ارتياد اللغة هو تفكر بالإنسان. وبحكم هذا الأمر، فإن الشاعر يجسد في آن مثالاً أدبياً، و«القسم الملعون» من الأدب: جمهور الشعر محصور، وبالتالي العيش من النتاج الشعري يستحيل. وهكذا فإن الشاعر المرتبط بالقيمة الرمزية للكتابة، هو أقرب إلى أن يكون في الدائرة المحصورة من الحقل الأدبي. ومع ذلك فإننا نلاحظ أن إثارة انتباه جمهور عريض في بعض المساحات الثقافية الأخرى (أوروبا الشمالية، على سبيل المثال، أو كيبيك) أو على يد بعض الأدباء (كاريم، نورج، بريڤير، مثلاً) أمر ممكن التحقق.

Abastado C., *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979. -Gleize J.-M., *Poésie et Figuration*, Paris, Le Seuil, 1983. -Svenbro J., *Phrasikleia: anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, Éd. La Découverte, 1988. -Viala A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985. -*Textuel*, «Figures de l'écrivain», 1989, 22.

جان ـ بيار برتران

راجع: الخلق الأدبي؛ المتخيل؛ العبقرية؛ الإلهام؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ البيت الشعري، النظم.

الشاعر الملعون POÈTE MAUDIT

الشاعر الملعون تصوير للمنزلة الثانوية التي كان يحتلها شاعر في القرن التاسع عشر. تعتبر حكماً قيمياً يطلقه معاصروه. في المقابل، فإن صورة «الشاعر الملوث» التي يمكن أن تعتبر سابقة لصورة الشاعر الملعون، في القرن السابع عشر، كانت تفهم في حينها على أنها صفة للتحقير.

«شاعر ملوث» تعبير شائع في القرن السابع عشر. إنه يستعيد معنى متداولاً في *«فن الشعر»* لهوراس، الذي سخر في القسم الأخير من كتابه من الشعراء «المنفوشي الشعر» والحقيري الزي، والذين يحاولون الظهور بمظهر الملهمين، بوساطة مظاهر فوضوية خارجية. وهكذا ألف سانت ـ امان *«شاعر ملوث»* (*«المؤلفات»*، طبعة 1650) حيث سخر من غسقوني، قدم إلى باريس طلباً لمجد أدبي، والذي عليه أن يكف عن ذلك (القصيدة هي «استراحة» هزلية). هذه الصورة مختلفة ـ رغم بعض أساطير التاريخ الأدبي ـ عن صورة الشعراء «المضحكين» (مثل سانت ـ أمان وتيوفيل دي ڤيو) اللذين يملكان مفهوماً لعبياً للأدب، وألفا عن طيبة خاطر «مساخر لذيذة» و«أشعار مستهترة»، دون أن يكونا هامشيين. وفي نفس تلك المرحلة، وبقلم سيرانو دي بيرجيراك (*«رحلة إلى القمر»* 1657) ارتسمت صورة الشاعر المغمور، المحتقر ظلماً من قبل الأغنياء (يستحضر تريستان): مفهومه الرفيع للفن الأدبي لا يمكن أن يلبي توقعات أولئك الباحثين عن مجرد التسلية. عادت هذه الصورة إلى الظهور فيما بعد، تحت اسم «الشاعر الملعون»، مع ڤيرلين. في مجلة *«ليتيس»* سنة 1883، ثم في كتّاب ظهر سنة 1884، قدم مجموعة انطولوجية *«الشعراء الملعونون»* حوت مجموعة متنوعة من الكتَّاب: تريستان كوربيير، رامبو ومالارميه، إضافة إلى مارسيلين ديبورد ـ ڤالمور، فيلييه دي ليل ـ أدام، وشخصه هو بالذات تحت الاسم المستعار: ليليان الفقير. في التمهيد لكتابه، يقدس ڤيرلين هذه الأسرة من الشعراء مقدماً إياهم باعتبارهم «شعراء مثاليين»، ولكنهم مجهولون من قبل عصرهم (تماماً كما فعل سيرانو بالنسبة لتريستان). تقوم مهمته إذن على تقويم المقطوعات الشعرية التي قام بها هؤلاء «الملعونين». في *«بالمقلوب»* وجه هيسمان دي ايسينت (1884 الفصل XIV) مديحه لنفس الكتَّاب (مستثنياً ديبورد ـ ڤالمور) الذين وفق ما قاله «في قرن من الخمول الشامل، وفي زمن من الكسب، عاشوا بعيداً عن الآداب، بمنأى عن الغباء المحدق. . .».

تعبر صورة الشاعر الملعون عن الوجه السيىء لحال الشاعر غير المفهوم من المجتمع، وغير المعترف به من المؤسسة الأدبية. وبالتالي فإن ما حدس به ڤيرلين، يمكن تطبيقه، فيما وراء القائمة التي عرضها. متهماً بالمجون، وعدم سلامة اللغة، والتمرد ـ وغالباً ما تحل عليه «اللعنة» بسبب هذه الأمور مجتمعة ـ يهمش الشاعر الملعون، لأنه وفي نفس الوقت، نابغة وغير مفهوم (تريستان، يقدم على هذه الصورة). غالباً ما يعبر عن سويدائه (تريستان، بودلير، ڤيرلين) مكروب عند بودلير، أو هو بوهيمي، ثم ساخر، مع شعراء نهاية القرن التاسع عشر. وبشكل أعم أيضاً، فإن الكتاب «الملعونين»، هم الذين يتعرضون لفرض رقابة على أعمالهم: ساد، لوترِيامون، روسيل، أرتو، باتاي، وحتى سيلين، هؤلاء جميعاً، كانوا عرضة للاستبعاد عن المؤسسات الأدبية، استبعادات كانت في معظم الأحيان، كما بين ذلك ادورنو، «الثمن الاجتماعي للاستقلال الجمالي» (*نظرية جمالية*، ص 303).

Abastado C., *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1972. -Adorno T.W., *Théorie esthétique*, trad., Paris, Klincksieck, 1974. -Aressy L., *La dernière Bohème, Verlaine et son milieu*, Paris, Jouve, 1933. -Goulemot J., Oster D., *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992. -Labracherie P., *La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX s.*, Paris, Hachette, 1967.

جان ـ بيار برتران

راجع: البوهيمي؛ الكونجيه؛ الانحطاط؛ المنفّر؛ الهامشية؛ السويداء؛ الرمزية.

الشخصية (المسرحية أو الروائية أو التاريخية) PERSONNAGE

دلت هذه الكلمة أول الأمر على عرض شخص في قصة خيالية. ظهرت هذه الكلمة في فرنسا في القرن الخامس عشر، مأخوذة من اللفظة اللاتينية «*persona*» التي تعني القناع الذي كان يضعه الممثلون على خشبة المسرح. ثم استعملت من قبيل التوسع للدلالة على الأشخاص الحقيقيين الذي مثلوا دوراً في التاريخ، وبالتالي صاروا رموزاً في حكايته (شخصيات تاريخية). لطالما نافست كلمة «شخصية» كلمة «ممثل» للدلالة على «الكائنات المختلفة» التي تقوم بالعمل في مؤلف أدبي، وأخيراً تقدمت عليها في القرن السابع عشر.

منذ البدايات، وسواء دار الأمر على خشبة المسرح، أم في الرواية، تتعدد الصور التي تبدو فيها الشخصية. في الملحمة، وفي الرواية الفرنسية في العصر الوسيط، غالباً ما تكون نموذجاً يجسد المثل الأعلى، البطل الذي يلبي نداء الواجب، والذي يكلل بالمجد، بفعل أعماله العظيمة (*«أنشودة رولان»*)، وتكون

أحياناً فارساً مقداماً شهماً، مفتوناً بإحدى السيدات، يبحث دائماً عن المغامرة (كريتيين دي تروا، *لانسلو*). السمات النموذجية هي أيضاً، أكثر بروزاً في المسرح الوسيط، والصور أوضح رسماً. وهكذا يبدو لنا أن لفظة «ممثل» قد تكون هي الأفضل. في عصر النهضة، مالت الشخصيات نحو مزيد من الفردية، وغدت موضوعات للتجربة والرغبة. في القرن السابع عشر، منحتها العودة إلى *«الشعرية»* لأرسطو، وإلى مسألة «الطبائع» دوراً مهماً في نظرية الأنواع. مرتبة الشخصيات تحدد الأنواع (التراجيديا لعلية القوم، والكوميديا للناس العاديين)، واللافت بخاصة هو تحول العمل نحو الداخل، سواء في المسرح، كما في الرواية (*«أميرة كليف»*، 1678). مع الدراما البورجوازية التي أدخلها ديدرو على المسرح في القرن الثامن عشر، لم تعد الشخصية طبعاً بل غدت مفرداً. أكدت الرواية الواقعية والطبيعية في القرن اللاحق على هذا التطور. لطالما تمت الإشارة إليها بكنية بسيطة بانتاغرييل، كانديد/ الساذج) أو لقب (*«تارتيف/المنافق»*) أو «خلق» نفسي (*«كاره البشر/ ميزونتروب»*) أو اجتماعي (*«بورجوا جنتييوم/البورجوازي النبيل»*) أخذت تكتسب وضعية وهوية تزداد تعقيداً وتطورية. وهكذا فإن الشخصية «النموذجية» تشارك في دينامية واقعية للكشف الاجتماعي عند بلزاك أو ستاندال، عند زولا أو سارتر. في نهاية القرن التاسع عشر، انعطف الأدباء الروس (تورغينييف، دستويفسكي، إلخ. . .) نحو العالم الداخلي «النفسي» لأبطالهم، وسرعان ما اتبع هذا الأسلوب بكثرة (جيد، پروست، برنانوس). وبشكل أكثر جذرية، قرن پيرانديللو وجويس، كافكا وفوكنر، الشخصية إلى وجهة نظر معينة عن العالم، وإلى وعي متفجر، يحدد إدراك الآخرين المتقلب على الدوام. عبرت «الرواية الجديدة» (بيكيت، ساروت، روب غرييه)، من جهتها، عن أزمة في موضوع الشخصية. ارتبط رفض توصيفها بالاستناد إلى حالة مدنية أو عاطفة قوية، ارتبط بعملية إعادة طرح مسألة فئات الرواية الواقعية، مما أفسح في المجال أمام ظهور كتابة تصور تجربة واعية تبلغ مداها وبكل بساطة باستخدام ضمير، كما ظهر ذلك في *«أشخاص»* لجان لويس بودري (1967). لا يزال هذا الإشكال قائماً، حتى في دائرة الأدب الضيق، وضع جييونو، مارلو، ويورسينار يومذاك، وضع موديانو، تورنييه، وترامبليه أو ايكونوز، في حكاياهم شخصيات تمتاز بكثافة، كتلك الواردة في «التخلقية» الواقعية. وعندها، فإن اللغة هي التي تؤمن هذه الكثافة، بنفس قدر الحالة المدنية الموهومة.

تجدر الملاحظة أيضاً، أن ظهور الأنواع السيرية، ساهم في انتشار موجة

الشخصيات التاريخية التي غدت موضوعاً للمؤلفات الأدبية على التخوم القائمة بين التاريخ والخيال.

تشكل الشخصيات دائماً عنصراً رئيساً في الحكاية: سواء كانت فاعلة أم حاملة لتسلسل الأحداث، فإنها تقع منها بمنزلة «الفاعل»/ actant» (وهو مفهوم يقصد منه التمييز عن «acteur/ الممثل» ويرتبط هذا بالخصائص التي يضفيها عليها الأديب) وعما إذا كانت الحكاية تاريخية أو محض خيالية. بصفتها كائنات خيالية، فإنها تشكل فيها «الأبطال»، وهذا مفهوم ملتبس بالطبع، ولكن يدل على الأقل أن القراء والمشاهدين، يستطيعون التماهي بشكل أو بآخر مع الأبطال: إذن هم المصدر الأساس للخداع الأدبي. والواقع، أن هناك صوراً لشخصيات أدبية غدت أسماء جنس (دون جوان، أو تارتيف) أو ذات دلالة معينة، شعارية (راستينياك، جوليان سوريل). وهكذا فإن بعض الشخصيات، فرضت وجودها كما لو أنها شخصيات موجودة بالفعل، وبخاصة في الرواية الواقعية أو التاريخية، وفي المؤلفات «ذات الرموز»، وبالطبع في أشكال السيرة، والشخصية مبنية دائماً من كلمات وعلامات، وحتى النصوص التاريخية والسيرية الذاتية، عاجزة عن التقليل من هذه المسافة. ومهما بلغت جودة بنائها وتحليلاتها النفسية، تبقى الشخصية دائماً توهماً «للأنا»، خاضعة لوساطة راو، ولاختيارات أديب (قد يميل النص للاختلاط معه، ولكن التحليل يجب أن يميزه). أشار النقد الجامعي المعاصر إلى هذا «الوهم الواقعي». يفرض حلف القراءة الواقعي الاعتراف بالشخصية على أنها شخص مفترض، والفعالية المحضة للنص، وتأثيره الجمالي، يقومان على التسليم بهذا الأمر. جدلية الشخصية باعتبارها معطى علامي ـ أنها دائماً بناء من علامات، وليس شخصاً حقيقياً، وبالتالي لا يمكن أن نضفي عليها خلفيات نفسانية كما هو الحال عند هذا الأخير ـ وبدورها المحتمل ـ المخادع للقراء ـ وإذا ما تم هذا الدور على أفضل وجه، يغدو الخلط بين الشخصية والشخص موضع استثمار عاطفي ـ ومؤسس لنفس غنى هذه الشخصية الأدبية.

Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978. - Hamon P., *Poétique du récit*, Paris, le Seuil, 1977.- Jouve V., *L'éffet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992. -Zéraffa M., *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1969. -Coll.: *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail. 1991.

مارك أندريه بيرينيه، دينيس سان ـ جاك

راجع: المؤثرات؛ السجايا؛ البطل والبطل المضاد؛ الأمزجة؛ الإيمائية؛ السرد؛ نظريات الحكاية؛ المقولب؛ النموذج.

شذرة (نتفة، مقطع) FRAGMENT

بالمعنى الأولي الشذرة هي ما يتبقى من كتاب قديم، بقية من مجموع عملت الصدفة التاريخية على وصولها إلينا، وهي بهذا المعنى تشكل شاهداً على الماضي وتساعد على فهمه وإعادة تشكيله. كما يمكن أن تعتبر أيضاً مقطعاً أخذ من كتاب أو من خطاب عن سابق تصور وتصميم. وهناك أيضاً معنى ثالث لهذه اللفظة تعتبر أنها تشير إلى نوع، ذلك لأنه ومنذ زمن مبكر جداً انتشرت جمالية الشذرة المكتفية بذاتها دون العودة إلى أي تنظيم جامع، وهي بهذا المعنى غدت أحياناً شعاراً لشكل من أشكال الحداثة.

من الناحية العملية، هناك خشية دائماً من الخلط بين الشذرة مع ما «يتبقى» من كتاب، تطرح المشكلة نفسها بشكل خاص مع نصوص العصور القديمة وهكذا فإن فلسفة هيراقليطوس لم تصلنا إلا جزئياً على شكل شذرات مكتوبة بأسلوب موجز وغريب. ومع ذلك فإن «الأفكار المتفرقة» على طريقة كتابات مارك ـ أوريل و«الأسلوب المقطوع» لطالما جذبت أدباء وقراء منذ بداية القرن السادس عشر. وهكذا فإن *«حكم»* إيراسم التي ظهرت سنة 1500 شكلت واحدة من أبرز نجاحات مكتبة تلك الأيام. كذلك فإن الحرية التي تميزت بها *«أبحاث»* مونتيني (1580) ترتبط برفض كتابة نص راكد وثيق العرى. ومذ ذاك ومع تقاطع الحكمة وظهور تقليد جمع شذرات ترجع للعصور القديمة الذي يعتبر أول كتاب واضح وصريح يمثله «شذرة من تاريخ كوميدي» ورد في *«اليوم الأول»* لتيوفيل دي ڤيو (1623). *«حكم»* لا روشفوكو (1665)، *«أفكار»* باسكال (1670)، *«طبائع»* لا بريير (1688)، وسواها ساهمت هي الأخرى في منطق عدم الترابط هذا، الذي يقوي نزعة التساؤل ويبعث على عدم الرضى. . (هينديلز 1985، ص. 14». وما اعتبره مناصرو الخطاب المنسجم والمترابط نقصاً في الاتساق يتناغم مع تطلب لغة جديدة في عالم لم تعد وحدته وحقائقه واضحة بما فيه الكفاية.

كان تفكير الرومانطيقيين الألمان بهذا الصدد في منتهى الحسم. بالنسبة لهؤلاء، توازي ضرورة الشذرات أزمة تتجاوز الأدب لتلامس مجالات أخرى مثل الأخلاق والسياسة والدين والفن. تبدو إرادة الإحاطة الشاملة مستحيلة التحقق، والشذرة هي الأثر والعلامة. كتابة الشذرات التي نجدها عند كاتب مثل جيبوران في القرن العشرين تندرج بشكل بارز في هذا السياق، وكذلك الحال بالنسبة لـ*«شذرات من خطاب في العشق»* لبارت (1977).

ومن المفارقة، أن استحالة إتمام أو ختم الكتاب غدت الدافع للكتابة. كتابة الشذرات ليست كتابة لا يعرف لها «حرف من طرف»، ولكنها في نفس الوقت «حرف وطرف» يتعاقبان بالتبادل» كما سبق أن كتب بودلير في إهدائه لأرسين هوسيه في *«قصائد نثرية صغيرة»* (26 آب 1862)، رابطاً بين كتابة الشذرات، دون استخدام التعبير، والتجوال الخاص بالمدينة الحديثة. لعب مثل هذا التصور في القرن العشرين دوراً في إنتشار الرواية الرافضة لاتباع القص خطاً مستقيماً، وعمل على تشجيع تعدد ميادين القراءة على حساب ائتلاف القول، والتعمق النفسي على حساب الشخصيات. وقد عمل على تغذية هذا الإتجاه التأثير المتزايد لوسائل الإعلام التي فرضت تجزيئاً للخبر وعززت استحالة الرؤية الشمولية للعالم مستعيدة في سياق مختلف جذرياً ما فكر به الرومانطيقيون الألمان بالنسبة للنتاج الأدبي. يبدو كتاب *«مانهاتن ترانسفير»* (1925) لمؤلفه دوس باسوس بهذا المعنى نموذجاً لأدب اشتهر منذ ذلك الزمن وحتى اليوم، بأنه يركز على ميوعة عالمنا، وعلى صعوبة الإحاطة الدقيقة بأية فكرة مفسحاً في المجال للآراء المتعارضة وللتناقضات الواردة في شكل النص بالذات.

من ڤاليري إلى بارت مروراً ببلانشو، قام قسم كبير من النتاج الأدبي والنظرية الأدبية المعاصرة بتطوير التفكير المتعلق بالشذرة، وهذا دليل على وجود أزمة أنواع كما أزمة موضوع، أزمة كاتب، وأزمة قارىء.

بين مشروع ثقافي يقوم على عدم الإنهاء ورفض إدعاء الإحاطة التامة، وبين النتف المشتتة التي عثر عليها لإحدى المخطوطات، هناك فرق شاسع. يضاف إلى هذا تلك الصورة التي تتكرر أحياناً في التاريخ حيث يتم جمع شذرات كتبها أديب معين، وذلك بعد فوات الأوان، في مجموعة منظمة؛ وإن كان هذا لا يحول دون أن تبدو متناقضة. كيف يمكننا أن نفسر مثلاً ترتيب *«أفكار»* باسكال بعد موته؟ «مع الفكر الباسكالي هل نحن إزاء عملية تجزيء؟ نتيجة أم قضية؟ وما هي النتيجة إذا ما كان هناك من نتيجة؟ بقايا كتاب فقد، أو مقطوعات من كتاب لم يكتمل؟ إذا كانت قضية، فأية قضية؟ نفسية، عقلية، فكرية، صوفية، فلسفية؟» (مارين 1990 ص 12). أسئلة معقدة تتوقف على التعريف الذي نختاره للفظة وأصل النصوص المجموعة الذي غالباً ما يثير إشكالية ما.

آثار، بقايا، عدم إكتمال، لا إنسجام، رفض للكلية، نصوص متفرقة: كلها تعابير تميل إلى تحديد الشذرة بشكل سلبي. ربما كان هذا طريقة لتمييزها عن سائر الأشكال الموجزة على ما ذهب إليه كل من فيليب لاكو ـ لابارت وجان ـ ليك

نانسي: «إذا لم تكن قطعة خالصة من جهة، فهي من الجهة الثانية ليست واحدة من الألفاظ ـ الأنواع التي استخدمها الأخلاقيون: فكرة، حكمة، قول مأثور، رأي، طرفة، ملاحظة. تشترك هذه جميعاً بشكل أو بآخر بالزعم أنها مكتملة بمجرد سبك «القطعة» نفسها. الشذرة على العكس تشتمل على عدم إكتمال جوهري (*«المطلق الأدبي»*، 1979، ص 62).

وفيما تتميز كل حكمة بقفلتها فإن الشذرة تنماز على العكس بلا تماسكها، وكذلك بمزيج الموضوعات وتنوعها التي من الممكن معالجتها. غير أن التأكيد المتعلق بالحكمة قد يصلح في تقديم الكتاب الذي يهدف إلى إقناع القارىء، وإلى طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها في آن. يرمي «السبك» إذن إلى وحدة المجموع وائتلافه وهذا، ما يمكننا القول، إن الشذرة تحاول الفكاك منه.

الإنفتاح الجذري للشذرة، الثغرات التي تبيحها في الفكر تحمل بهذا المعنى مجازفة معرفية. إرادتها في جعل القضايا مفتوحة قد تفضي إلى تفسيرات معكوسة خطيرة. الحالة الفاقعة جداً في القرن العشرين كان التشويه الذي قامت به النازية لفكر نيتشيه الحكمي والأضماري وتحويله نشيداً لتمجيد فكر وعظمة الشعب الألماني.

هل يمكن تحديد الشذرة، كما هو الحال مع الحكمة، بالنسبة إلى نموذج نوعي! التباس هذا النوع وإبهامه يشوشان تصنيفية الأنواع. هناك نصوص يمكن أن تبنى على شاكلة الشذرة لكن هذا لا «يجعل» منها «نوعاً شذراتياً»؛ ومن الواضح في نفس الوقت أن الرواية والبحث والكتاب الفلسفي المكتوبة على هذه الشاكلة غالباً ما تجد لها موقعاً سيئاً في علم قوانين التصنيف الخاصة بالتصنيفات المتعارف عليها.

تكمن قوة الشذرة في الجزء الباعث على الحيرة، الذي يمدها بالحياة وهو بهذا المعنى يلتقي مع ما يحدده قسم من النقد باعتباره «جوهر» الأدب، غموضه وعدم اكتماله. المفارقة في هذه الكتب ـ الموضوعات المؤلفة من شذرات ترجع إلى كون هذه العناصر المنتخبة تتيح بسهولة قراءات متنوعة وخلاقة. *«شذرات من خطاب غرامي»* لبارت، على سبيل المثال، يمكن قراءته ككتاب. يمكن أن نجد فيه «وحدة المجموع... كما لو أنه منظم خارج المؤلِّف، في الموضوع الذي يطرقه» (لاكو ـ لابارت ونانسي 1979، ص 58). عند ذاك تطرح مسألة القراءة في مواجهة موضوع حيث الرغبة بالانفتاح المعلن تبلغ مداها وحيث القطع والحث يكونان النص. في كتابه «S/Z»، حلم بارت بإقامة «جردة تاريخية لأشكال القول الغرامي» (1976، [1970]، ص 182) مهمة يمكن أن نربط بها ولو جزئياً على الأقل «شذرات من

خطاب غرامي» (1977). ولكن الذي يلفت الإنتباه هنا وبشكل خاص لفظة «جردة» لأنها تعطي الشذرة دافعاً آخر هو القائمة، التعداد. من فلوبير (*«بوفار وبيكيشيه، «معجم الأفكار الموروثة»* 1881) إلى جورج بيريك مروراً بالكثير من النصوص الشعرية (جيرترود ستين مثلاً) كتابات كهذه تتوافق مع منطق الشذرة: لنفكر مثلاً بتلك السلسلة الطويلة التي لا تتبع ترتيباً محدداً والتي يشكلها كتاب بيريك *«لا زلت أذكر»* (1978) مزيج من الذكريات حميمة طوراً، ومشتركة أحياناً مع جيل فرنسي كامل. بكل تأكيد لا يمكن للشذرة بفعل عدم تتابعها أو تقطعها أن تعتبر معادلة للجردة. ولكن هذا التقارب يظهر تعقيد وغنى جمالية الشذرة وأهمية القضايا الأبيستيمولوجية التي تطرحها.

Escola M., *Introduction* de *La Bruyère, Les caractères*, Paris, Champion, 1999, - Heyndels R., *La pensée fragmentée: discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité)*, Liège, P. Mardaga, 1985, - Lacoue-Labarthe P.& Nancy J-L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1979,- Marin L., «L'écriture fragmentaire et l'ordre des *Pensées* de Pascal», dans B. Didier et J.Neefs (dir.), *Penser, classer écrire*, Paris, PUV, 1990, p. 11-26. - Michaud G., *Lire le fragment, Montréal, Hurtubise HMH, 1989.*

جان ـ فرنسوا شاسي

راجع: الفنون الشعرية؛ اللغز؛ الأشكال الموجزة والحكمية؛ الحكمة؛ المجموعة؛ الديوان؛ الرومانطيقية.

شرح، تفسير، تعليق (تأويل) COMMENTAIRE

كان الشرح بادىء ذي بدء مجموعة ملاحظات تهدف إلى الحفاظ على بيان أحداث أو كتابات مهمة (سيزار *De bello Gallico Commentarii*). ولد هذا النوع الشرح التاريخي (ب. دي مونتليك، *«شروحات»* 1563 ـ 1576). كما يمكن أن يعني بحثاً نقدياً ويأخذ شكل تعليقات، ملاحظات صغيرة أو خطابات غايتها التعليم. أما فيما يتعلق بشرح النص، فالأمر مرتبط بنهج معروف (إنه إحدى مسابقات البكالوريا الفرنسية).

منذ العصور القديمة السحيقة يرتبط شرح النص بما يسمى "*ars grammatica*" الذي يشتمل على قسمين "*Litteratio*" أو ممارسة الكتابة والقراءة "*litteratura*" ومهمتها تأويل النصوص الميتولوجية على قاعدة التعاليم النحوية. بعض هذه الشروحات مكتمل وبعضها الآخر عبارة عن تعليقات بين السطور. يُقدم نقد النصوص الأدبية على شاكلة كتابات تمارين مدرسية *(Progymnasmata)*. استمرت هذه

الأشكال في عصر النهضة، ولكن ظهرت أشكال أخرى مثل الرمزيات، نوع تأويلي حقيقي (آنو *Picta poesis* 1563) والترميزات التي يطيب لها فك الطلاسم اللامتناهية للمعنى (ك . مارو وب. آنو، *«تحولات أوفيد، إعداد لقراءة ذكية لشعراء عجيبين»* 1556). كما ظهرت أوائل الأبحاث الأدبية التي قدمت فناً للإبداع على غرار "*Sylves*" لمؤلفه أنج بوليتين (1480) وهو عبارة عن خليط. في النصف الثاني من القرن السادس عشر، أوحت بعض الشروحات باتباع منهج عقلاني في التأويل جدلي النمط (سكوبيس *De arte Critica* 1597). يومذاك ظهرت الشروحات الكبرى للنصوص، المترابطة والجيدة التأليف والخاضعة للمتطلبات العقلانية مثل *«سينيك»* لمؤلفه «ليبز» (1606). شهد القرن السابع عشر نقد الأنواع الأدبية مثل *«خطاب حول شعر كورناي الدرامي»* (1660) و*«رسالة حول أصل الروايات»* هيبه (1669). كما بدأ أيضاً ظهور التأملات الأدبية المتعلقة بالذوق (مونتيسكيو، *«بحث حول الذوق في الأمور الأدبية والفنية»* 1757) التي سرعان ما تلاها في القرن التاسع عشر شروحات تهدف إلى التأويل العلمي (تين، *«بحث في النقد والتاريخ»* 1858). إزاء هذه المجموعات الكبيرة استمر حضور الملاحظات الصغيرة، الأخلاط والكتابات المتنوعة (بروست، *«معارضات وخليط»* 1919) كتابات نقدية حقيقية كتبت على شاكلة البحث.

دخل تفسير النص رسمياً في مناهج البكالوريا الفرنسية سنة 1880. وهو يتناول إما نصاً شعرياً على شيء من القصر، وإما صفحة نثرية منتقاة. يهدف إلى تبيان خصائص النص (الدلالية والأسلوبية) لاستخلاص أصالته. وصنف ضمن نوع فرعي (تفسير متتابع طولي مؤلف). إنه كتابة برهانية تهدف إلى إبراز جمالية النص. ينتمي إذن إلى النقد التقريظي.

إذا أردنا رسم سلسلة نسب «علم الأدب» لا بدّ لنا أن نبدأ بالتفسير النحوي لنخلص إلى *«فلسفة الأدب»* (دريدا، *«الكتابة والاختلاف»* 1967). ولكن البحث عن علمية التفسير الأدبي غالباً ما تكون على حساب تنوع التأويلات الممكنة التي تقدمها القراءة. لذلك حاول عدد من النقّاد ترميم الشرح الوسيط الذي رأوا فيه «الوحيد القادر على اكتشاف الطبيعة الرمزية للغة تفرض تعدد المعاني» (بارت، *«نقد وحقيقة»* 1966). بقي أن نذكر أن الشرح في استخداماته المدرسية قد يعطي الأفضلية، بحسب طرائق النقد، للنحو والتأليف، الإطار التاريخي، بل وحتى البنية والأسلوب. . . وقد يكون وفق الحالات والتعليمات متناسقاً مركباً (بمعنى أنه يجمع

في مقاطع المميزات الأساسية للنص) أو قد يكون طولياً. تفترض كتابته تحليلاً «وشرحاً» مسبقاً للنص. في هذا الاستخدام المدرسي، يطبق على نصوص موجزة أو على منتخبات للتعليق عليها تفصيلياً. لا يشكل بحد ذاته منهجاً في النقد وإنما فرصة لتطبيق المناهج. هذه الاستمرارية توحي بأنه يساهم في عملية الامتلاك الفكري للغة والأدب الفرنسي وعلى تعلم الأنماط النصية. يكشف مضمونه عن طبيعة ما نرغب في إيصالها ومجموعة القيم التي يتضمنها.

Cave T., *The Cornucopian Text,* Oxford, Clarendon Press, 1979. Jey M., *La littérature au lycée: Invention d'une discipline (1880 - 1925),* Mtez-Paris, Univresité de Metz-Klincksieck, 1998. - Mathieu Castellani G. (éd.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire,* Paris, Aux Amateurs du livre, 1990.

ألين لواك

راجع: الترميز؛ النقد الأدبي؛ الشعار (الرمز)؛ تعليم الأدب؛ التأويل (الشرح)؛ التعليق.

شرح النص — EXPLICATION DE TEXTE

شرح النص تمرين مدرسي دائم الحضور في تعليم الأدب. إنه تفسير شفهي يتبع نظام نص، أو مقطع قصير أو أثر أدبي.

يرجع أصل تفسير النص إلى الـ «*prælectio*» الذي عرفته مدارس الخطابة منذ العصور القديمة، والهادف إلى تزويد الخطباء المستقبليين، من خلال دراستهم لنصوص شعرية وخيالية، بمواد يزينون بها خطاباتهم. في القرن السادس عشر، قام ايراسم بتحديد مبادىء دراسة النصوص وتحليلها في كتابه «*De Ratione Studii*». (1512)، ثم تبنت المعاهد اليسوعية هذه المبادىء كما النموذج القديم لتقيم عليها واحداً من تمارينها التربوية المركزية (دينڤيل) المقرر في صفوف النحو والشعر والخطابة على نصوص لاتينية. يتألف «البروليكتيو» من خمس مراحل: 1 ـ قراءة النص بصوت عال وعرض له، لموضوعه، ومؤلفه 2 ـ الشرح كلمة كلمة بهدف استخلاص المعنى الحرفي وشرحه بلاتينية أسهل من لغة النص. 3 ـ تعليق من قبل الأستاذ حول قواعد النحو والبيان بالاستناد إلى النص. 4 ـ عرض متقن للنقاط المعرفية اللازمة لفهم النص وتبيان علاقته مع نصوص أخرى 5 ـ ملاحظات تتناول جمالية بعض الصياغات *(latinitas)* لجذب انتباه التلامذة إليها. يهدف هذا التمرين إلى أمرين: فهو من جهة يتيح للتلامذة فرصة الاكتساب الجيد للأسلوبية والنحو اللازم لممارستهم الخطابة مستقبلاً، ومن جهة ثانية، يشكل شرح النصوص القديمة نقطة

انطلاق لدرس أخلاقي يقدمه الأستاذ. كان لعملية شرح النص هذه نتيجتان أساسيتان: المنزلة المركزية التي يحتلها الأستاذ الذي ترجع إليه دائماً الكلمة الفصل، ثم هناك أيضاً الإفادة من المؤلفات وتقطيعها إلى شذرات تلائم تهذيب التلميذ وتمجيد النص القديم المصفى من كل المقاطع المثيرة للريبة، بحيث يغدو نموذجاً عن طريق ممارسة النصوص المنتقاة. غدت طبيعة النصوص الصالحة للتفسير موضوع مناظرات في القرن الثامن عشر: لاتينية أو مكتوبة باللغة الأم للتلميذ؟ بين كل من رولين في كتابه: *«مبحث في الدراسات»* (1726) وباتيه *«محاضرات في الآداب ـ الجميلة»*، (1746) المبادىء الأولى لما يمكن تسميته شرح النصوص الفرنسية. عام 1840، تم إدخال شرح النص في الاختبار الشفهي للبكالوريا والاستاذية، واعتباراً من سنة 1880، في صف البريفه كما في السنوات الجامعية الأولى. رهاناته ومراسمه لم تبتعد كثيراً عن تلك التي للـ*«برولكتيو»*: انطلاقاً من تفسير لوقائع اللغة والرهانات الأخلاقية للمقتبس، يسعى التلميذ لتبيان سبب اعتبار الكاتب نموذجاً يحتذى، ذلك لأن اكتساب الذوق الرفيع والتهذيب هما الهدفان اللذان يرمي إليهما تدريس الآداب ـ الجميلة.

ومع ذلك، وفي نهاية القرن التاسع عشر، نتج عن النضالية الجمهورية من جهة وانتشار تاريخ أدبي يستلهم الوضعية، طريقة في تفسير النصوص طمحت أن تكون أكثر علمية، تواجه غلبة نقد «فني» يقوم على تشوش ذوق أدبي شديد البعد عن متطلبات الجماهير الجديدة التي أدخلتها دمقرطة التعليم إلى «المدرسة» (شارل). وبدفع من لانسون تم وضع فقه اللغة والتاريخ في خدمة تفسير النص مما قدم إضاءات على معناه الحرفي، وعناصر مساعده على تأويله الأدبي. (غ. لانسون «مناهج التاريخ الأدبي» 1925). كما في تأويل النص الديني، رمى التفسير في الواقع التي تدرج المعاني، الحرفي، التاريخي ـ السيري، الأدبي، وأخيراً الأخلاقي. أدى تعدد الإرشادات والكتب، ولنبدأ بما جاء به لانسون نفسه، إلى تثبيت شرح النص. لم يعد يُنظر إلى المنتقيات إلا باعتبارها انعكاساً لعناصر سيرية وتاريخية (رأى لانسون في إحدى موشحات «ڤواتير» «كل حضارة النصف الأول من القرن السابع عشر»). وهكذا بدا أن التمرين يفضي إلى مجرد تعداد للتفاصيل المعرفية التي تغرق النص تحت ركام المرويات وتحظر كل مبادرة تأويلية يقوم بها الطلاب، بحيث أن مفتشاً مثل ب. كلاراك أوصى بعدم مقاربة النصوص «إلا بتهيب وكما لو أننا نرتجف». ونتيجة لهذا، غدا شرح النص في قلب المنازعات التي دارت حول تدريس الأدب في ستينيات القرن الماضي. أدى تغيير الجمهور المدرسي والجسم التعليمي (على سبيل المثال

خلق «أستاذية الآداب الحديثة» 1960) إلى تفاقم الأزمة. وبفضل الإسهامات النظرية «للنقد الجديد» أعاد المدرسون طرح مسألة مبدأ عزل «المقطوعات المختارة». ظهر اهتمام جديد بالسياق الأدبي لكل نص، وكردة فعل على خطر التثبيت أوصت التعليمات الرسمية لسنة 1987 باعتماد «القراءة المنهجية»: يتعلق الأمر بشرح للنص لا يهدف إلى ادعاء بالإحاطة الشاملة، وإنما يهدف إلى إبراز فرضيات تتناول بناء المعنى. هذه الممارسة بالذات ما لبثت أن اعتراها الجمود والنمطية، وأعادت تعليمات سنة 2000 المبادرة للأستاذ: أوصت بقراءة تحليلية يمكن قولبتها بطريقة تتلاءم مع النصوص، مع الأوضاع التربوية، ومع التلامذة.

الانتقادات التي تعرضت لها هذه الممارسة الخاصة بالتربية الفرنسية فضحت تأثيراتها على القانون الأدبي المدرسي (ليس كل نص صالح للخضوع له) كما ركزت على الشرخ القائم بين الطاقة المبدعة من جهة والخطاب التفسيري للتلميذ من جهة ثانية (شارل). وواقع الحال أن ممارسة وتطورات شرح النص تلامس مسألتين معقدتين: ماذا يعني «التفسير»؟ وما هو «النص»؟ دون أن نتوخى الإحاطة الشاملة، باستطاعتنا استخلاص بعض ما تتضمنه فكرة التفسير بادئين بما يقدمه الجذر الاشتقاقي: «*explicare*» تعني «نشر» «بسط» مما يسمح بالافتراض أن هناك معنى مخبوءاً في أعماق النص وأن التفسير يعني العثور على هذا المعنى الكامن والسابق لكل قراءة. يتعلق شرح النص في قسم منه بنموذج التفسير التوراتي الذي يرمي إلى إقامة تراتبية لمستويات القراءة، من القراءة الأكثر تمسكاً بالحرف إلى الأكثر سرية. من تأويل النص الديني انزاح النشاط التفسيري ناحية التأويل العلماني وريث النقد اللغوي والتاريخي لمرحلة التنوير الذي كان يرى أن المعنى الأمثل للنص يكمن في معناه التاريخي، وأخيراً قادت فكرة استقلالية الأدب التي فرضت نفسها مع الحداثة إلى جعل الممارسة المعاصرة لشرح النص إلى طلب المعنى المخبوء في قلب النص «بالعمل اللغوي» (شارل). وبالتالي تقوم المسيرة التفسيرية على شكل فكرة عن ماهية المعنى مما يقلل من مدى الحرية التفسيرية للقارىء. ولكنه يشتمل أيضاً على شكل من أشكال التفكير حول ماهية «النص». ليكون صالحاً «للشرح» وبشكل جيد، ينبغي أن يتلاءم النص مع الوقت المحدد للتمرين: ينبغي أن يكون بالمستطاع شرحه في جلسة واحدة مدتها ساعة. إذن يدور الكلام على قصيدة قصيرة أو شذرة مختصرة. ومن جهة أخرى، يجب أن يمتاز بوحدة وتآلف ظاهرين. تؤدي هذه القيود إلى استبعاد عدد من المؤلفات الصالحة للشرح. تفرض عملية التقطيع إلى وحدات يتراوح

طولها بين 14 و 20 سطراً أن يكون قابلاً وبسهولة لفصله عن سياقه (مما يبعد النصوص الطويلة الخالية من حدث بارز كما بعض الروايات). وأخيراً، فإن الهدف التعليمي الذي طالما طبع بطابعه عملية تدريس الأدب يتطلب أن يكون النص الذي اختير للتفسير تعبيراً عن «عبقرية» فريدة ويقارب العالمية في آن، إذ على النص أن يمثل في شذرة من النتاج الكاتب وعصره. بحيث أن على النص ليكون صالحاً للتفسير «أن يترسخ» بمعنى أن يثبت في حرفية لا تسمح للأخذ بعين الاعتبار لرواياته المختلفة أو لمصادفات نشره. ركزت الاقتراحات النظرية لنقد ستينيات القرن الماضي على حدود هذا «الحادث (المدرسي) المصطنع» وأثارت قضايا تعدد المعاني ودور القارىء في تبيان الدلالات. يضاف إلى هذا أن فكرة البينصية التي أدت إلى اعتبار النص بمثابة نسيج مفتوح بالكلام، ومؤخراً الأخذ بعين الاعتبار الظروف المادية لظهور النتاج وتقدير الجمهور له، كل هذا حال دون مقاربة النص باعتباره شيئاً منغلقاً وبشكل نهائي على ذاته أو في ذاته ـ ومن باب أولى إذا ما دار الأمر على شذرة مرتبطة بقرار من «اختارها». . والمعركة بين ضرورة الاختيار ـ ليس لدى التلامذة الوقت الكافي لقراءة كل شيء بشكل مطول ـ والتحليل المعمق من جهة، واحترام دينامية الأثر والدلالة من جهة ثانية، هذه المعركة لم تنته بعد.

Barthes R., «Réflexions sur un manuel», *L'enseignement de la littérature*, actes des entretiens de Cerisy-la-Salle [1969], Paris, Plon, 1971; repris dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984. - Charles M., *L'arbre et la source*, Paris, Le Seuil, 1985. - Dain-Ville F. de, *L'éducation des jésuites*, Paris, Minuit, 1978. - Jey M., *La littérature au lycée*, Metz, Recherches textuelles, 1998. - Coll.: *Langue française*, fév. 1999, n°121 (art. de M. Rosselini et d'A. Viala). - *Textuel*, 1987, n° 20 (art. de P. Albertini et de D. Grojnowski).

ماتيلد بومبار

راجع: القانون؛ المدرسة؛ تعليم الأدب؛ التأويل (الشرح)؛ النحو؛ هيرمينوطيقيا؛ القراءة؛ الأسلوب؛ النص؛ مفردات اللغة.

الشعار (الرمز) EMBLÈME

تعني هذه الكلمة عند «اليونانيين» نوعاً من السخرية المصاحبة لنقش وتقدم متعة للنظر وتثقيفاً في آن معاً. تعني في الفرنسية صورة، رسماً أو تصويراً رمزياً مقترناً بحكمة شعرية أو نثرية تعبر عن معناه.

كان الشعار في البيان القديم نوعاً يتوجه إلى جمهور ضيق من المثقفين. عام 1531 عمل أندريا الكيياتي على خلق نوع جديد من الأهجيات اللاتينية مازجاً بين

الشعر الوصفي والتصاوير الرمزية *(Emblematum liber 1531)*. الشعار الثلاثي الذي يجمع *«العنوان»* "inscriptio" *«والصورة»* "pictura" *«والأسطورة»* النهائية "subscriptio" والتي يجب أن تملأ الوظائف الثلاث المنوطة تقليدياً بالخطابة، الفوز بالإعجاب بفضل الأشكال المثيرة للـ "decorum"، تقديم مغزى أخلاقي بوساطة الحكم والأمثال والشعر الحكمي، وأخيراً الإقناع بفعل وحدة النص والصور. تتبع بنية الشعار التقسيمات التقليدية للخطاب: يأسر العنوان انتباه القارىء، تدعم الصورة العنوان، تشكل الحكمة المغزى الأخلاقي. خص الأنسيون هذا النوع بميزات شبيهة بميزات القول المأثور والمثل خاصة لجهة قوة الإقناع، الرشاقة والدقة في الأسلوب (ايراسميس، *«أداجيا»* 1540). النجاح الأول للشعار كان إذن ملازماً لخطابة الإقناع. حظيت الصورة بعد ذلك باهتمام متزايد ضمنه. حدث هذا أول الأمر نتيجة اتساع دائرة القراء لتشمل جمهوراً من الهواة رغب في تعزيز دور الصورة بهدف تسهيل جلاء الرمز وبالتالي فهم المغزى. ثم بفعل انتشار الفلسفة الأفلاطونية ـ الجديدة وتقنيات إلـ "*Pictura poesis*" (بارتيليمي آنو *Picta poesis ut pictura poesis erit 1552*). شكل الشعار الإنجاز المرئي للمثال الأفلاطوني ـ الجديد: غدا الشعر صورة والصورة استحضاراً للروح الشعرية في مشابهة تامة بين فنون اللغة والفنون البلاستيكة. أدى استخدام التعابير الغامضة إلى مزيد من اللجوء إلى الصورة فيما أخذ دور الرمز ينحصر أكثر فأكثر في ملء وظيفة التعليق المفسر. في القرن السابع عشر، صار الشعار «رسم حكاية، مثل خرافي، أو شيء آخر صيغ ببراعة وذلك بهدف استخلاص عبر أخلاقية، سياسية أو فلسفية» (ادريان دامبرواز *«خطاب، أو بحث في الرموز»* 1620). تأثرت به *«أمثال»* لافونتين إلى حد كبير، و*«غراميات بسيشه»* (1669) كانت *(«دونيه»*، (1995) نقلاً للرسوم الواردة في مجموعات كتب الشعارات في عصر النهضة (جان مارتين ـ l'hupner, tomachie 1546) أهمل الشعار بعد ذلك لتتم استعادته محولاً في القرن العشرين.

تطرح دراسة الشعار مسألة أكثر عمومية هي وضعية الصورة في علاقتها مع النص. يمكننا اعتبار الشعار بمثابة صورة يقوم دورها على تثبيت القناعة بقاعدة معروفة أو مقبولة عن طريق تقديم حالات خاصة توضح المقولة اللفظية العامة. وهذا يفسر لماذا لجأ المثل الخرافي أو الأهجية بشكل خاص إلى الشعار لتبيان المغازي الأخلاقية التي يرميان إليها. يهدف الشعار ـ التوضيحي أولاً وقبل كل شيء إلى صدم الخيال لتحقيق المزيد من الاقتناع. إنه لا يهدف بالضرورة إلى توضيح الملفوظ وإنما

لجعله ماثلاً في الوجدان. تضخم الصورة الشعور ولكنها لا تفسره. وقد تكون بالتالي مدهشة، غير متوقعة، مستهجنة، خالية من أي رباط واقعي مع الملفوظ المصاحب لها. لكن غالباً ما يكون الشعار أكثر من مجرد إيضاح بما يتضمنه من قيمة تأويلية داخلية. قد يتحول إلى تصور رمزي. وبالتالي فإن خصوصيته تكمن إذن في الوصف الذي هو نعت من الشعر والخطاب البرهاني والرسم. يعبر الشعار عن خليطه بوضوح القائم على ميزة جمالية خالصة، إنه نوع من الفن المكتمل بشكل مصغّر. بمنتهى الوضوح نموذج مميز لفن الاختصار والإدهاش في آن.

Crescenzo R., *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France, de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999. - Daly P. - M., *Literature in the light of the emblem*, Toronto, Toronto Univ. Press, 1979. - Donné B., *La Fontaine et la poétique du songe: récit, rêverie et allégorie, dans les Amours de Psyché*, Paris, Champion, 1995. - *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, CDU-Sedes, 1982. - Jones M.T. (éd.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, J. Touzot, 1981.

ألين لواك

راجع: تراسل الفنون؛ الفضاء؛ الأشكال الموجزة والحكمية؛ التزويق (التوضيح)؛ الصورة؛ الرسم؛ المثل؛ الرمز.

الشعبوية — POPULISME

(نظرية الروائيين الشعبيين الذين يصورون بواقعية حياة عامة الشعب)

يمكن وصف قسم من المأثور الأدبي بالشعبوية، وذلك عندما يتخذ موضوعاً مركزياً له حياة وعادات وطبائع عامة الناس. متحدرة من طبيعية زولا، وقوية الحضور في ذاكرة الكتاب الإنسانيين مثل هيغو أو جورج صاند، تتميز الشعبوية بحركة تنطلق من أعلى إلى أسفل، من المثقف نحو العامل أو باتجاه عامة الناس.

تركت بصماتها على مرحلة (ما بين الحربين) وعلى دار نشر (ريدير). كما أنها تجسدت في حركة أدبية قامت سنة 1929 حول أندريه تيريف (اسم مستعار لروجيه بيتوست) وليبون ليمونييه، الذي طمح إلى قطف ما خلفه زولا، ولكن بعد تنقيته من أبرز السمات المميزة للطبيعية العلمية، القول بالجبرية، والمستفزة اجتماعياً.

أسست الأديبة أنطونين كوليه ـ تيسييه «جائزة» الرواية الشعبوية، التي منحت لأول مرة سنة 1931. ضمت الهيئة التحكيمية التي رأسها بيار ميل عدة أعضاء مميزين من مثل ليمونييه، تيريف، جورج ديهاميل، دانيال هاليڤي، ادموند جالو، روبير كامب أو فريدريك ليفيڤر (*دليل الجوائز الأدبية*، 1966 و1971). أدى منح هذه الجائزة،

في تلك السنة، إلى إيجين دابي على رواية *«فندق الشمال»* إلى إكساب جماعة الشعبويين شهرة، لم يكسبهم إياها لا بيانهم، ولا نتاجهم الخاص.

كان البيان الذي نشروه في الأيام الأولى من سنة 1930 (*«بيان الرواية الشعبوية»*، باريس، لاسنتين، 1929) ردة فعل ضد «الشبيبة البرجوازية، المنغمسة في حياتها المستكينة بعد مرحلة من العمل الفظيع والخطر اليومي، وتسعى لدغدغة النفس علها تهتز». يقع طموح الشعبويين في إطار تجديد الرواية الواقعية. كانوا يطمحون إلى «زولا» منقى مما يصدم عنده «من بساطة فظة». الأدب الذي رغبوا فيه، هو الذي يقدر «الشعب»، كلمة نادراً ما تم تحديدها، ولكن يمكن فهمها باعتبارها مرادفة «لصغار الناس»، ضمان أصالة، لم تعرف قبلاً. رغم ذلك، فإنهم لم يكتبوا لهذا الشعب إذ «يجب تطوير أذواقه، وإعادة تربيته، واتخاذ هذا الموقف الاجتماعي والسياسي الذي ننادي به كما لو أنه مذهب مزعج» (*«البيان»*، ص 72 ـ 73).

كتب كل من ليمونييه وتيريڤ روايات، وضعوا فيها منهجهما بإخلاص. كانا كاتبين محترفين، متعددي الموضوعات، قليلي النزوع إلى غرابة الأشكال، ولم يفيدا من التكريس الأدبي. غير أن التيار الشعبوي جرف في مسيرته أدباء أكثر شهرة من مثل أندريه بايون (*«حكاية ماري»*، 1920) إيجين دابي (*«فندق الشمال»*، 1929)، كما أثر على لويس ـ فيرديناند سيلين (*«رحلة على طرف الليل»*، 1932).

في مرحلة ما بين الحربين منحت الجائزة على التوالي إلى جيل رومين (الذي رفض المكافأة، التي منحت إلى جان بالي)، هنري بوليس، ماري جيفير، هنري ترواياـ، تريستان ريمي وجان بول سارتر (*«الجدار»* 1940). لم تمنح لأحد ما بين 1937 و1939، ولكن استمر تقديمها بانتظام بعد الحرب وصولاً إلى السبعينيات. قل شأن المكافأة في ذلك التاريخ، ولم تعد هيئة التحكيم تتمتع بنفس المنزلة التي كانت للجنة الأولى.

نشر الكتاب الشعبويون بيانهم، في الوقت الذي كان فيه الحقل الأدبي الفرنسي مشغولاً بالمعركة الدائرة حول مشروعية الأدب البروليتاري، التي أطلقتها سنة 1929 مجلة *«موند/ العالم»* لهنري باربيس. وهكذا فسر تدخلهم على أنه اتخاذ موقف من المعركة الدائرة، موقف الأدباء الذين يعلنون انتماءهم للشعب، مع رفضهم لتسييس النشاط الأدبي، فيما يبدو من بيانهم، أنه يقيم حواراً مع جماعة «NRF» ومع دريبه، جيد، وحتى پروست، ولكن، ولا بأي شكل من الأشكال مع أدب بروليتاري لا يزال متلجلجاً.

ومهما يكن من أمر، ولأن النوعين شديدا الترابط، عمل العديد من الكتّاب، في نفس المرحلة، على إقامة رابط جديد بين «الشعب» والأدب، وذلك عن طريق خطابية اللغة المكتوبة بشكل خاص. جمع، سيلين، إيجين دابي لويس ـ فرديناند راميز، ولويسي غييو، وأراغون أيضاً (*«الأحياء الجميلة»*، 1936)، كما سيمينون، جمعوا معاني وموضوعات واقعية ـ شعبية، مواجهة لغات اجتماعية وستراتيجيات تتكون، وتركز على «الشعبي». أمنت حدة النقاشات، والرهانات الأدبية، التي شهدتها تلك المرحلة، شيئاً من الاستمرارية للحركة الشعبوية. فيما بعد، تصالح، المثقفون ـ العاملون، أو حوالى سنة 1968، «المثبتون»، تصالحوا، غالباً، بطريقة عابرة مع طموح «الزواج من الشرط العمالي».

Grignon C. & Passeron J.-C., *Le savant et le populaire*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1989. -Lemonnier L., *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931. -Péru J. M., «Une crise du champ littéraire français», *ARSS*, sept. 1991, 89, p.47-65. -Coll.: *Le roman populaire en question(s)*, B.J. Migozzi (dir.), Limoges, PULIM, 1997.

بول آرون

راجع: الشفاهية؛ الأدب العمالي؛ الأدب الشعبي؛ المذهب الطبيعي؛ الجوائز الأدبية؛ الأدب البروليتاري؛ الواقعية.

الشعر ([فن] نظم الشعر) POÉSIE

من اليونانية *poeïen* (صنع، انتج)، تعني كلمة «poésie» فن اللغة «المصنوعة» أي المختلفة، وبالتالي ذات الإيقاع. وبهذا المعنى يتعارض الشعر مع النثر. تم ربطه عبر القرون، تارة بالدور شبه المبدع للخالق، وطوراً بالعمل الحرفي للشاعر. وهكذا اعتبر الشعر تعبيراً عن اللامعقول («الشطح» عند أفلاطون، «النبوءة» عند الرومانطيقيين «الرؤيا» عند رامبو)، أو إعادة المساءلة، بل وحتى «موت» (ر. بارت) اللغة. كما استطاع أيضاً أن يكون علمياً أو تعليمياً (في القرن السادس عشر بخاصة). وعلى كل حال، فإن «الشعر» و*«الشعرية»* بخاصة، تثير غالباً الشعور الناجم عن إدراك غير مألوف، ومؤثر للعالم. عندها يدور الحديث عن «رؤية شعرية»، أو عن «مشهد شعري»، للتعبير عن الدفقة العاطفية التي تثار.

في الميتولوجيا اليونانية، يرتبط الشعر بصورتين «ربات الفن» وأورفيه. تمثل كل واحدة من «ربات الفن» تفوقاً في أحد ميادين المعرفة أو الفن ـ الذي قد لا يكون «شعرياً» بالضرورة ـ (كاليوب: الشعر الملحمي، كليو: التاريخ، بوليمني: الايمائية، ايتيرب: الناي، تيربسيكور: الرقص، ايراتو: الشعر الغنائي، ميلبومين: المأساة،

تالي: الملهاة، إيرانيا: الفلك)، وهكذا فإن الشعر مقترن بالمعرفة، وبالتالي بالمدلول. أورفيه، يمنحه الإيقاع والموسيقية، إنه عازف الناي الذي يسحر بموسيقاه، وهكذا فإن الشعر مرتبط بالموسيقى، وبفن التنغيم، وبالتالي بالدال. يمنح أورفيه وربات الفن الشعر هاتين الصفتين اللتين عرفتا له، بشكل أو بآخر، في الموروث الغربي، منذ العصور القديمة، وحتى أيامنا هذه.

أورفي، الشعر موسيقى وإلهام إلهي، إنه يعبر عن الأحاسيس العاطفية، ويثيرها، وهكذا عبر أفلاطون في *«الجمهورية»* عن حذره الشديد من الشاعر. أرسطو، من جهته، أعاد الاعتبار إلى الشاعر في *«الشعرية»* على الأقل للشعر الايمائي في الملحمة والمسرح (بالتعارض مع الشعر الغنائي لسافو وبندار)، وأرسى القيمة والوضعية، القوية المشروعية، بل والمقدسة لنوع لم يتحول عنها التقليد الغربي. رأى أن القصيدة الايمائية تنماز عن سائر الإنتاجات الفكرية بكونها منظومة، وبكونها محاكاة مجمّلة، تعتمد الإيقاع والموسيقى، وهذا مشترك مع جوهر الإنسان. إزاء لغة الحقيقي (المنطق والجدل)، وفي داخل خطابات الممكن (الخطابة)، يمتلك الشعر الإيمائي القدرة على الوصول إلى العام، بطاقته على صنع خيالات قابلة للتصديق تثير الانفعال. وهكذا تأسس التمييز بين الشعر الايمائي (والخيالي) والشعر الغنائي (بوح حقيقي) الذي استمر بعد ذلك. الشعر اللاتيني مع احتفاظه بهذا التمييز، أعطى منزلة متزايدة للشعر الغنائي (أوڤيد) وللشعر التعليمي (راجع السجلات و«عجلة ڤيرجيل»). في العصر الوسيط، تميز الأدب الملحمي بشكل واضح عن الشعر الغنائي. ظهر الأول على شاكلة أناشيد البطولة، التي تسرد وفق إيقاعات مقطعية أو ميلودية بطولات السلاح، الشعر الغنائي، اتخذ موضوعاً له مع «التروبادور» و«التروڤير» في شمال فرنسا، مشاعر الغرام. في الملحمة، كما في الغنائية الوسيطة، كان الشعر، قبل كل شيء، بنية ميلودية، تعمل في خدمة رسالة، حتى وإن كانت قادرة، على يد ريتيبيف وڤييون بخاصة، على إيلاء الاهتمام الأكبر للدال. في عصر النهضة ومع ظهور «البيانيين الكبار» ما بين 1450 و1535، غدت اللغة مكاناً أساسياً للاستثمار الشعري. أسرف مولينيه ومارو في البهلوانيات اللفظية، الشكلية والبيانية، تزلفا للأمراء، فقد عاشا في كنفهم، فيما تواصل دي بيليه وشعراء «لاپلياد» مع الأصول الأوروفيه لقصيدة العصور القديمة. في القرن السابع عشر، عاد ماليرب، ثم بوالو، إلى هوراس، والشعر اللاتيني القائم على العقل. أبرز *«فن الشعر»* (1674) باسم المحاكاة، أبرز، البساطة، الاعتدال، والانسجام، سواء في الموضوعات المثارة،

كما في الأشكال المستخدمة. «يجب وضع الشيء في مكانه المناسب» (I، ص 177). وهكذا دعا إلى الملاءمة بين اللفظة والفكرة أو الشيء، وفق تصور عرف كبير نجاح: «ما ندركه جيداً، نعبر عنه بوضوح». ضمن هذا التصور، يغدو الشاعر أقرب إلى أن يكون ناظماً محترفاً منه إلى محمول على أجنحة الشطح، والذي يعرف كيف يخضع نزوته الشخصية، لصالح عمل دؤوب: «راجع عملك عشرين مرة». سمحت هذه الوصفة لأجيال من التلامذة التمرن على قرض الشعر. ووفق هذا المذهب يقوم الشعر بدور تحضيري: كلام مؤسس يدجن المشاعر والوحشية البدائية، يساهم في توحيد «الدولة» في إحساس جامع، باحتفاظه المهيب بذاكرة الجماعة، كما في الشعر الهوميري. لم يتقيد شعراء الباروك، أصحاب النزوات، والمجان، في تلك المرحلة، نذكر منهم ڤييو، سانت ـ آمان، ڤواتير، أو لافونتين، لم يتقيدوا بهذه القاعدة الصارمة. ولكن، بعد بوالو، سيطرت القاعدة الكلاسيكية طوال قرن. مع ڤولتير، أو ديليل، وصولاً إلى شينييه، صار الشعر، قبل كل شيء، ناقلاً لأفكار فلسفية، دينية، أو سياسية. مع هودار دي لاموت، وجان ـ باپتيست روسو، وصولاً إلى الأب شولييه، حاول الشعر الفكاك من العقلاني مفضلاً الغنائية والخيال (هودار، روسو) أو الحساسية اليومية المألوفة (شولييه).

هيأ عصر التنوير، كما الثورة الفرنسية الأجواء لانقلابات شعرية كبرى. أطاحت الرومانطيقية، مع هيغو، لامارتين، ڤيني وموسيه، بالكلاسيكية باختراعها لقواعد عروضية جديدة (الوزن الثلاثي، مثلاً) وإطلاق العنان للتعبير عن «الأنا». دفع كل من بودلير، ثم مالارميه ورامبو هذا النمط من الكتابة إلى منتهاها: مع الحداثة الجديدة التي دشنتها *«أزهار الشر»* (1857) وخاصة *«قصائد صغيرة منثورة»* (1869)، القصيدة التي سمحت لنفسها التحدث عن موضوعات، كانت تعتبر حتى ذلك الحين غير لائقة (المدينة، الجمهور، التجربة اليومية)، انكفأت في نفس الوقت على ذاتها، متخلية عن كونها نصاً خطابياً، معلنة كونها مادة لغوية خالصة. وهكذا، ويا للمفارقة، أخذت منزلة الشعر في المجتمع تتناقص شيئاً فشيئاً (مع تقدم منزلة الرواية والمسرح، وأشكال الأدب التجاري وأدب التسلية)، ونشد لنفسه نوعاً من القداسة المطلقة. سوداوي ومعارض (ر. شامبير)، اجتاز القرن معارضاً للقيم البرجوازية، محيياً أسطورة دوره الرؤيوي مع هيغو ورامبو، أو مقدماً نفسه فناً محضاً، من البرناسيين إلى مالارميه، أو أنه كشف للعالم بسبر أغوار اللغة. تابعت السريالية هذه الحكاية الشعرية ـ الثورية. زعمت تجاوز الحدود الأدبية للنوع: مع بريتون والسورياليين لا يمكن

الفصل بين الشعر والحياة، غدا الشعر مذ ذاك نمطاً للعيش، وبالتالي خياراً سياسياً، ينصف الوظائف اللاواعية، والخيال. لم يتخلص الشعر الحديث، مع پونج وشار، من الثورة المالارمية والرامبوية، والسريالية، وإن كان يفسح في المجال، لدى البعض، لتطلب الموسيقى، أو التعبير عن الأفكار (ج. ميرون). ويمكنه بهذا المعنى، الاستمرار بخدمة الالتزام، من مثل الذي نجده عند سيزير أو ديب في مناهضة الاستعمار، أو عند أراغون، ضد الاحتلال النازي. لكن من الخطأ ألا نأخذ بعين الاعتبار سوى شعر الطليعيين، لفهم تطوره وحال النوع. إلى جانب الانتفاضات الكبرى، والتي غالباً، ما بقيت محصورة في حلقات ضيقة لشعراء يكتبون ليقرأهم نظراؤهم، يستمر نوع من الشعر، أكثر شعبية، وأكثر مدرسية ـ ذلك الذي يحفظ التراث، والذي يضم شعراء، تتفاوت درجة تناسيهم في أيامنا هذه، والذين سرقوا النجومية من رامبو ورفاقه: مثل، بيرانجيه (*أغنيات* 1821)، بالنسبة للمرحلة الرومانطيقية تيودور دي بانفيل (*قصائد* 1857، *بحث موجز في الشعر الفرنسي* 1872) وماكسيم دي كامب (*الأغاني الحديثة* 1855)، ومعاصرون لبودلير، فرنسوا كوبيه (*حميميات* 1869) وسيللي بريدوم (*السعادة*، 1888)، الذين نشروا (بما في ذلك في الكليات والثانويات حيث درسوا) النماذج الشعرية وفق هذا المفهوم، وفي حال فيرهيرن، نشر القيم الوطنية. وبنفس الطريقة في القرن العشرين، إلى جانب الأسماء الشعرية الكبيرة، مثل پونج، فولين، جاكوتيه، روش، نورج، ميشو، هناك ممارسة ظهرت وإن قليلة الرواج: شعر يطبع غالباً على نفقة كاتبه، أو حتى يكتب ويقرأ لمجرد المتعة، ولا علاقة له مع الأنماط الأدبية الجديدة. وهناك أيضاً شعر أكثر شعبية أيضاً مع بريفير أو «المغنين الشعراء» (براسين، ليكليرك. . .) وهكذا ففي نهاية القرن العشرين بقي الشعر، ميدان الأشكال الأدبية، التي تضاعفت أكثر من سواها علامات قداستها من جهة، ومن جهة ثانية، تحولت الوظيفة التي يؤديها باتجاه نقل رسائل اجتماعية أكثر شعبية، مثل الأغنية.

في «*ما هو الأدب*»؟ (1948) مشاركاً في معركة الأدب الملتزم، كان على سارتر أن يبين خصوصيات الشعرية، فذكر أن الشعر، هو قبل كل شيء، عودة إلى اللغة، وبالتالي، شكل من أشكال المعرفة بواسطتها. والواقع، أنه، من أرسطو، إلى هوراس، وصولاً إلى بريتون وپونج، حتى وإن حدث له أن وضع بنيته الشكلية في خدمة «الدوكسا»، فقد قدم الشعر للغة الأدبية شكلاً من المقاومة في علاقته مع الاجتماعي، ومع التاريخ. وفيما تفرض الرواية والمسرح شفافية متغيرة في علاقاتهما

مع «الايمائية»، يقدم الشعر لاشفافية، لغوية أحياناً، وخيالية أحياناً أخرى، في رؤيتنا للعالم، بتلاعبه بالقواعد والأصول، ومخالفته المؤسسة الأساسية للعلاقات الاجتماعية، اللغة. مكان للكشف، أكثر مما هو مكان للتعبير عن العالم، يؤكد بهذا قوته الناقدة، وقدراته على الهدم التاريخي، رغم كونه لا يعبر صراحة عن هذا في مضامينه. إذا كانت هذه الخصوصية للشعر، تبدو أمراً قائماً، علينا في المقابل، معرفة ما يقتضيه هذا الأمر من فهم لمعنى اللفظة. والواقع، أنه لطالما عنت كلمة «شعر» كل نتاج موزون، وأيضاً كل ما هو خيالي (دلت الكلمة على التراجيديا، والكوميديا، كما عنت أيضاً في المرحلة الكلاسيكية الرواية!). «شعر» كما فهمت على أنها دوران اللغة على ذاتها» هو معنى حديث، أكثر حصرية، مقترن بظهور الأنواع الخيالية النثرية: وإذا كانت الكلمة لم تكن أبداً محصورة بالتقطيع، وإذا كان التعارض «نثر/ شعر» قد سقط، ومنذ زمن طويل، فإن تركيز الانتباه على الدال، هو شكل من أشكال الانتصار التاريخي للمفهوم الأورفي، وبشكل جزئي للشعرية التي تفهم على أنها سجل التنبه لما هو غير متوقع في هذا العالم.

Friedrich H., *Structure de la poésie moderne*, trad. franç., Le Livre de Poche [1960]. 1999. - Gleize J.-M., *Poésie et figuration*, Le Seuil, 1983. -Jackson J. E., *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Corti, 1998. -Kristeva J., *La révolution du langage poétique*, Le Seuil, 1974. - Coll.: «Sociocritique de la poèsie», *Études françaises*, printemps 1991, 27-1.

جان - بيار برتران

راجع: المتخيل؛ الأنواع الأدبية؛ الإلهام؛ الموسيقى؛ الشعر الصافي؛ الشاعر؛ الإيقاع؛ البيت الشعري، النظم.

الشعراء الفصحاء RHÉTORIQUEURS

استعملت هذه التسمية لأول مرة من قبل غييوم كوكيار (*الحقوق الجديدة*، 1481) وذلك في معرض نقد شعراء وخطباء أفرطوا في التنميق اللغوي والشعري. استعاد التاريخ الأدبي هذه اللفظة للدلالة على مجمل ممارسات عروضية وخطابية، قام بها جماعة من الشعراء والمؤرخين الرسميين في بورغونيا، وفي فرنسا في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر.

نذكر من هؤلاء الشعراء المتفاصحين الأكثر شهرة في بلاط بورغونيا جان مولينه وجان ليمير دي بيلج، إلى جانب شارل الثامن، لويس الثاني عشر، وفرانسوا الأول، نذكر أندريه دي لافيني، أوكتافيان دي سانت جيليه وجان مارو. في القرن السابع عشر استمر عدد من الأدباء بالولع بتنميق الكلام وكتابة اللطائف والنكات، نذكر مثلاً

ايتيان تابورو الذي استعاد أمثلة عديدة من «النحو المسلي» للقرن السادس عشر (*برقشات سيد الاتفاقات*، 1615).

يندرج فن هؤلاء الفصحاء ضمن «البيانية الثانية» ـ تسمية أخرى للشعرية ـ ويتميز بالصنعة بالبنى الشكلية، والقوافي، والاستعارات. كما يتميز باستخدام الألغاز الرمزية، ورموز الأفكار بهدف تسلية الجمهور الأرستقراطي. لم يحظ بإعجاب أعضاء حلقة الثريا (لاپلياد) الذين كانوا يطمحون إلى الارتقاء بالعروض الفرنسي إلى المستوى الذي بلغه لدى القدماء: وهكذا وصف دي بيليه التقنيات الأدبية لدى سابقيه بالتكلف والصنعة والافتقار إلى التناسق والانسجام. وعوضاً عن بيان الصنعة، يفضل اللغة الشيشرونية المفضية إلى أسلوب متناسق قائم على بساطة العبارة وتوازيها. في القرن التاسع عشر، استعاد بعض الرومانطيقيين نفس هذه الأحكام المسبقة، مازجين هذه المرة بين فن الفصحاء وذهنية الانحطاط التي عرفت في نهاية القرن (سانت ـ بيف، «*الصورة التاريخية والنقدية للشعر والمسرح الفرنسيين في القرن السادس عشر*»، 1828). ومع ذلك هناك بعض الاستثناءات، من مثل شارل نوديه الذي أورد في معجمه «*المعجم المعلل للمحاكيات الصوتية الفرنسية*»، (1808) بمناسبات عدة استشهادات من نظم هذه الفئة من الشعراء.

لطالما جرى انتقاص فن هؤلاء الشعراء، وكان علينا انتظار القرن العشرين، كي نسمع أخيراً أصواتاً ترتفع للإشادة به. تقوم إحدى المراحل الضرورية لإعادة الاعتبار إليه، بإلحاق المتفاصحين بالأنسية، وذلك بتبيان المطالب المشتركة الواردة في مخططيهما، من بينها مكافأة أفضل لمهمات المستشار في البلاط، وإعادة تقدير مهمة المؤرخ الرسمي (جودوني 1970). أثبتت الأبحاث الحديثة أهمية الدور الذي قاموا به في إنشاء فن التقطيع (سيمون 1961، ريجولو 1982) كما بينت مدى ابتكارهم في موضوعات المديح والهجاء والرثاء.

وجد فنهم منزلة مختارة في تاريخ التجارب «الأدبية» التي تمارس على اللغة بدءاً من العروض الإيقاعي، مروراً بالجرسية، وصولاً إلى البحث عن بنى نصية جديدة.

تمت إعادة اكتشاف هؤلاء الشعراء في الستينيات من قبل ريمون كينو، جاك روبو، وOulipo، الذين صنفوهم بين «*المنتحلين مسبقاً*» (*Oulipo I*, 1973). توالت «الأنابوليسمية» (تحليل Oulipo) عملية استخراج «بنى كامنة غير مصرح بها» من مؤلفات تنتمي للبيانية الثانية. بإعادة تقويمها لفن الفصحاء، رفضت الأنابوليسمية

المحاولات التاريخية لضبط اللغة الفرنسية، التي بمعارضتها ما بين الأسلوب الرفيع والأسلوب الرديء، تكرس اللغة الكلاسيكية المميزة بنقائها. طمح ريمون كينو بظهور «دفاع جديد عن اللغة الفرنسية وتبيانها» منحازاً هذه المرة إلى لغة «مزاجية مبتذلة» مكونة «من مسليات، هرجات وخدع، والتي تنتمي هي أيضاً إلى الشعر، عندما تكون من صنع الشعراء» فرانسوا ليه ليونيه (*Oulipo I*, 1973).

Cornilliat F., ***«Or ne mens», couleurs de l'éloge et du blâme chez les grands rhétoriqueurs***, Paris, Champion, 1994. -Jodogne P., «Les Rhétoriqueurs et l'humanisme», in *Humanism in France*, Manchester, Manch. Univ. Press, 1970, p.150-175. -Oulipo I, *Bibliothèque oulipienne*, Paris, Seghers, 1990 [1973]. -Rigolot F., *Le texte de la Renaissance, des rhétoriqueurs à Montaigne*, Genève, Droz, 1982. -Zumthor P., *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, le Seuil, 1978.

آلين لواك

راجع: الأدب التجريبي؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الشعرية؛ السفسطائية.

الشعراء المتجولون (التروبادور والتروڤير) TROUBADOUR ET TROUÈRE

راجع: الموشح الغنائي؛ الكونجيه؛ الأدب الغرامي؛ الأشكال الثابتة؛ الليه؛ الغنائية؛ الموسيقى؛ الشاعر

الشعراء المتفاصحون OULIPO

راجع: الطليعة؛ الأدب التجريبي؛ الشعراء الفصحاء.

الشعر الصافي POÉSIE PURE

ظهر في القرن التاسع عشر تعبير «الشعر الصافي» كنعت «لجوهر الشعرية». وعن طريقه جرى استبعاد الوظائف غير الجمالية للنصوص الشعرية.

كان بودلير، في نهاية مؤلفه «*ملاحظات جديدة حول ادغار ألن پو*» (1857) أول من أدخل تعبير «الشعر الصافي» في المصطلح النقدي للشعراء الحديثين: «كل نفس مأخوذة بالشعر الصافي، يمكنها فهمي، عندما أقول، إن فكتور هيغو، بين أبناء جيلنا المناهضين للشعرية، لو كان كاملاً، ما كان ليحظى بما حظي به من إعجاب». إنه يعني، والحالة هذه، ذروة الدقة والجمال الشكلي، الذي رأى بودلير في پو خير

من يمثلهما. غير أن المناظرات التي أثارها التعبير، سرعان ما أدخلته في المعجم الجمالي. في مواجهة «هرطقات التعليم، والانفعال، الحقيقة والأخلاق» التي استسلم لها الشعراء، بناء لطلب الشعراء البرجوازيين، رأى بودلير، أن الجمال ليس تزييناً للخطاب الشعري، ولكنه يشكل وفي نفس الوقت «جوهر» هذا الخطاب ورهانه: «لا يمكن للشعر، تحت طائلة الموت أو الضعف أن يتماهى مع العلم أو الأخلاق، ليست «الحقيقة» هي هدفه، هدفه «ذاته»». وهكذا ارتسم التحديد الحديث للشاعر باعتباره يحترف الجمال اللفظي، بانتظار تمأسس «الشعر الصافي» كمثال أدبي ـ والشاعر على نسق الكاتب عليه الإفادة من كل ينابيع اللغة. بعد سنة 1880، نظّر مالارميه، في هذا السياق «للنتاج الصافي» (الذي «يستسلم فيه («الأديب» لتلقائية الكلمات») وحدد «الأدب» مستبصراً الحكاية والخطاب الإبلاغي باعتبارهما «استثناء» لنظام «*التقرير* الشامل»: تنظيم لفظي خالص، لا هدف له سوى ـ «وبوساطة التلاعب اللفظي» ـ تأمين» (نقل) حدث في الطبيعة في بداية تلاشيه المهتز، لنستطيع، دون أن يعيقنا عن ذلك الاقتراب الملموس، التعبير عن المفهوم الخالص» (*أزمة الشعر* 1886 ـ 1896). تسلم فاليري الراية ـ «ليس الشعر سوى الأدب مختصراً بمبدأه الفاعل [. . .] مطهراً من «الأصنام» من أي نوع، ومن الأوهام الواقعية» (*تيل كيل* 1941/ 43). تحولت الميتافيزيقية المالارمية للفعل، إلى شعر ديني مع الأب بريمون، الذي، وفي محاضرة شهدت جدالاً صاخباً، وكان موضوعها *«الشعر الصافي» (1926)*، ذهب إلى تشبيه الكتابة والقراءة الشعريتين بالتجربة الصوفية. تحول أخيراً لنموذج بات مستنفذاً، وتصدى له على التوالي الشعراء الطليعيون (الذين دعوا إلى تسييس الفعالية الجمالية) وتشهير («جوليان بندا» بسيطرة الأدب الصافي) (*«فرنسا البيزنطية»* 1945) ونظرية الالتزام السارترية.

يخفي خطاب الجوهر الذي وسعه بودلير، بطريقة على شيء من القصور، ما يكبته، وهو جهد التنقية الذي على الشعر أن يبذله، ليثبت أنه خطاب لا هدف له، وأن في «نقاوته» ليس فقط، أبرز ما يمنحه خصوصيته، وإنما أيضاً العنصر الأساس لضمان وضعه الغالب على مستوى الأنواع. مهما بلغت إحاطته بهالة من التسميات الدينية، فإن هذا «الصفاء» هو في الواقع بناء تاريخي. إنه يقابل معارضة الرومانطيقية والمذهب البارناسي وتقديسه للفن الكامل، المغلق، المكرس «لتأمل الأشكال السرمدية» (ليكونت دي ليل). بهذا المعنى، ليس «الشعر الصافي» سوى صياغة مأخوذة عن مبدأ «الفن للفن» بالصيغة التي ظهرت في ظل «الإمبراطورية الثانية». كما

أنه يندرج، من جهة ثانية، في إطار شعرية أوسع، تناقض الإيديولوجية المسيطرة، وتطلع البورجوازية لأدب العرض، المفيد والمسلي، والسليم أخلاقياً، والذي يتماشى مع الصورة المهدئة التي تتوخى الطبقة الحاكمة أن توصف بها (هذا هو الحال مع «مدرسة الحس السليم»). بقي أن نذكر أن «الشعر الصافي» في ذهن المنادين به، لا يشكل واحداً من الأصناف الأكثر إعداداً في النوع الشعري: إنهم يرون أنه ما من شعر حقيقي سوى «الصافي». وانطلاقاً من هذا، يسير في عملية التخصيص إلى منتهاها، هذه العملية التي، ومنذ المرحلة الكلاسيكية، تتجه إلى اختصار الحقل المرجعي والذخيرة الشعرية، وذلك باستبعاد، وتهميش، والانتقاص المستمر، للشعر الاجتماعي، والتعليمي والقصصي والتمثيلي، إلخ. . . لا يمكن فصل هذا التخصيص عن المنطق المزدوج للاستقلالية والتمايز المكونين للحقل الأدبي الحديث. استقلالية تدفع الكتاب للعمل في دائرة مغلقة، بمنأى عن القيود السياسية والاجتماعية، وألا يلتفتوا سوى إلى تقويم زملائهم، خبراء الأشكال، وبهذه الصفة، حملة المعايير الشرعية لإصدار الأحكام. وتمايز، يقودهم، بشكل من أشكال قسمة العمل الجمالي، إلى تحديد مساحة مخصوصة، بحسب النوع الذي يمارسونه، وبالتالي، إلى التخصيص القوي، إلى «تنقية» قوانين هذا النوع (وهكذا ابتعد الشعراء عن الرومانطيقية الخاضعة للحكاية وتصوير الواقع).

Benda J., *La France byzantine ou le triomphe de la litérature pure*, Paris, Gallimard, 1945. - Bourdieu P., *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992, -Combe. *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Parism Corti, 1989. - Sartre J.P., «Qu'est-ce quela littérature?», *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

باسكال دوران

راجع: الفن للفن؛ الاستقلالية؛ علم الجمال؛ الشكل؛ الأدبية؛ الشعر؛ الإيقاع؛ الموسيقى؛ القيم.

POÉTIQUE الشعرية

تدل هذه الكلمة على حقيقتين متمايزتين. 1 ـ مجمل القواعد التي تساعد على كتابة نتاج شعري، وبالتالي الكتب التي توضع بتصرف الأدباء، من مثل «*الشعرية*» لأرسطو أو «*فن الشعر*» لبوالو. 2 ـ كل نظرية عامة حول الشعر، وقد اتسع موضوع النظرية في أيامنا هذه ليشمل مجمل الأنواع، أو بمعنى أدق الخاصية المجردة، التي تجعل من نص ما نصاً أدبياً: الأدبية. هذا المعنى الثاني، هو الذي سنتناوله بشكل أساسي هنا.

كانت الشعرية، ولزمن طويل، مدار بحث، وموضع اهتمام النظرية الأدبية. تشتمل الفنون الشعرية بالضرورة على نظرية في الأنواع وفي الشعر، ولكنها بمثابة قاعدة عامة مجزوءة، بل مضمرة أحياناً. جزئية، لقد كانت كذلك منذ «*الشعرية*» لأرسطو، وفي فرنسا، ومن باب أولى، لدى الأدباء الذين كتبوا شعريات تتناول المسرح فقط (مثل لاميناردبير في القرن السابع عشر، وآخرين سواه). غدت الشعرية أكثر شمولاً، عندما صارت وصفية وتاريخية مع الأب باتيه وكتابه «*محاضرات في الآداب ـ الجميلة*» (1747). ولكنها بقيت غير مكتملة. وهكذا فإن انطلاقة الشعرية كمذهب للبحث، كانت ثمرة القرن العشرين. ظهرت الشعرية بادىء ذي بدء كمذهب افتراضي: تم افتراض وجوده قبل إثبات هذا الوجود. مفترض، هذا ما نادى به الشكلانيون الروس منذ عشرينيات القرن الماضي، وبخاصة رومان جاكوبسن. في نهاية الخمسينيات، جدد جاكوبسن نفسه منهج الشكلانيين بمنحه الشعرية تحديداً ومنهجاً شديد التأثر بالألسنية. لم تعد الشعرية، تريد أن تكون في حقل الدراسات الأدبية مجرد ترتيب لاهتمامات النقد والتأويلات السابقة. والواقع، لم يعد موضوعها النتاج، ولا حتى الأدب، باعتباره مجموعة مؤلفات، وإنما صار موضوعها الأدبية. تنطلق هذه الأبحاث من ثلاثة مؤثرات أساسية. الأول هو تأثير الشكلانية الروسية، إضافة إلى تأثير «النقد الجديد. الثاني، هو ما قام به عدد من الكتاب أو النقاد، الذين انطلقوا في عملية طلب لخطاب دقيق وصارم في موضوع الأدب. أدباء، مثل مالارميه وڤاليري، إضافة إلى ايبون باربي ـ الذي قرب الرياضيات من الشعر، أحدهما كما الآخر يتطلب التكثيف في وسائل التعبير ـ أو مثل بولهان أيضاً ـ الذي يدين له انبعاث علم البيان بالكثير ـ اهتم هؤلاء جميعاً بالمسألة العامة للغة الشعرية، بما يتجاوز تفعيلها في مؤلفات خاصة.

قام فلاسفة مثل مارلو پونتي، بالبحث في النص عن أسباب وجوده. وضع جماليون مثل پييوس سيرڤيان، أو ماتيلا . س. جيكا نظريات رياضية للشكل، تهدف إلى التنبيه إلى التماثلات المتجلية، في آن معاً، في الطبيعة، وفي مختلف اللغات الفنية. يضاف إلى هؤلاء السابقين كينو، الذي عبر، ومنذ الثلاثينيات، عن اهتمامات بنيوية. وأخيراً شهدت الستينيات ظهور أشكال أدبية جديدة، تعبر عن ذاتها في مواضع مختلفة من مثل «Ou Lipo» و«الرواية الجديدة» والتي تتطلب مقاربات نقدية جديدة. التأثير الثالث هو انتشار الألسنية والسيميائية: صوتمية من براغ (التي أخذت عن سوسير أفكار منظومات الاختلافات والنماذج) وظيفية بنيوية (أعادت إدخال

السيميائية وأوحت بتمايزات من مثل، شكل/ جوهر، علامية دلالية/ علامية مفهومية)، انتروبولوجيا بنيوية، جاء بها كلود ليڤي ـ شتراوس، والتي ترى أن الأشكال الاجتماعية، تمفصلت كلغة. التقت هذه التأثيرات، لتجعل من الشعرية المعاصرة نظرية اللغة الأدبية أكثر مما هي نظرية في الأنواع.

هناك كتاب، في المجال الفرنسي، يشكل معلماً واضحاً في الدلالة على بداية الأعمال التي تناولت الوحدات النصوصية: *«بنية اللغة الشعرية»* لجان كوهين (1966). محللاً الإنزياحات العديدة، التي قام بها الأدب لدى استخدامه اللغة المتداولة، فإن هذا الكتاب يندرج في خط الموروث البياني. أوشكت الشعرية أن تبلغ مرحلة التبديه مع الـ (*Poetica matematica*) لسالومون ماركوس (1970). في سلسلة من النظريات، قولب الرياضي السيميائية الشعرية: وهكذا فإن اللغة الغنائية، تتميز بالاتجاه نحو لانهائية الدلالات في كل جملة من الجمل التي تكونها. يشتمل نموذج من هذا النوع، على العديد من المعايير التي قدمت، حتى ذلك الحين، على أنها محددة للشعر: تحفيز العلامة وغائية ذاتها، على وجه الخصوص. نموذج آخر من البحث على مستوى مكونات النص يتناول المعاني والموضوعات، يطرح الأسئلة: ما هو الخيال، الواقعية، المعقول؟ وهكذا نستعيد مسألة تصنيف النصوص، وبالتالي الأنواع. مدرسة أخرى من الأعمال، تدرس العلاقات القائمة بين عناصر النص: ينطلق هذا العمل من دراسة الأساليب المباشرة وغير المباشرة، وصولاً إلى وصف المنظومات الأكثر تعقيداً، مثل الخطاب. قادت الفرضية القائلة إن النصوص الملحوظة، ليست سوى شذرات من نسيج أكثر اتساعاً، إلى دراسة العلاقات بين ما هو مرئي وما هو غير مرئي، بالنظر إليها كتعارضات، كاسترجاعات، وكتوازيات: وهنا تتدخل إشكالية البينصية، التي تسمح باستعادة مفاهيم الأنواع والمدارس. لقد درست هذه العلاقات، بخاصة، في حال القصة: في الطريق التي شقها ايتيان سوريو وڤلاديمير پروپ، ثم ليڤي ـ شتراوس، ولدت الشعرية نظريات السرد.

عام 1960، قدم جاكوبسن نصاً مدهشاً: *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. في فرنسا، ظهرت مجموعة عن *«الشعرية»* عن «ساي» التي استقبلت مؤلفات في هذا الموضوع الرائج، وقام ت. تودروڤ المشرف على هذه المجموعة، بتحديد الشعرية، في مناسبات عدة، باعتبارها مذهباً ألسنياً (1972). ولكن، بعد بضع سنوات، كتب هو نفسه إدانة لما يؤسس للشعرية، والذي لم يعد يرى فيه إذ ذاك سوى فخ: تحديد الأدبية بالألسنية وحدها. في هذا التحديد، قال تودوروڤ: «الخطاب

الأدبي، هو الذي ندركه بذاته، بقوة تنظيمه المنهجي. ولكن، إذا نظرنا بدقة إلى معاني الكلمات التي تشكل هذا التحديد، نكتشف [. . .] أنها إما واسعة جداً أو ضيقة جداً: وبمعنى من المعاني، فإن كل خطاب منظم ومنتظم، وبالتالي، فاللغة الروائية لا تدرك «بذاتها». يمكن مصادفة أية ميزة للمؤلفات الأدبية خارجها أيضاً».

تكشف مواربات تاريخ البحث في الشعرية، عن رهانات التحديد البدئي. هل الشعرية، هي نظرية اللغة الأدبية، أو نظرية في الأنواع؟ وإذا ما كانت نظرية في الأنواع، علينا، عندها، أن نحدد ما إذا كانت نظرية جميع الأنواع، أو نظرية الأنواع الأدبية فقط. الخيار الذي قام به جاكوبسن، على أثر الشكلانيين الروس، وأبعد من العادات القائمة منذ *«شعرية»* أرسطو ـ وبدون شك، بتأثير قراءة تناست أن هذا الأخير يعترف بنقصه منذ البداية ـ جعل هدف الشعرية، دراسة الأنواع الأدبية. وهذا يفرض تعريفاً للخصوصية الأدبية. ولطالما قدمت معايير ملائمة بحضور الإيمائية والميزة النظمية للنصوص المعنية: التمييز بين الخطابة والتاريخ، بين ما يقول الحقيقة والشعر، الذي هو تصور منفتح على الخيال (على المعقول) يضارع جيداً التمييز بين الأبيات الشعرية والنثر. كانت الشعرية إذن، نظرية الشعر، بالمعنى التي تُنظِّر فيه، كما عند أرسطو، لطريقة صنع النصوص في هذا المجال. غير أن تطور الممارسات، أثبت عدم كفاية هذا التمييز. فالرواية هي تصور خيالي، وتستخدم النثر، ثم غدت نوعاً أساسياً، ولا يمكن أن نسقط عليها، ما قاله أرسطو عن الملحمة، لأنها منفتحة على شتى أنواع الموضوعات. وهكذا اتجه البحث نحو معيار أكثر استعراضاً، وقابلاً للتطبيق على جميع النصوص، أياً يكن شكلها: هذه علة وجود الأدبية. هذه الميزة المعنوية، التي تجعل من ملفوظة ما، نصاً أدبياً، ينبغي البحث عنها في المادة المكونة للنتاج: اللغة. ومع ذلك، فإن تعريفاً من هذا النوع يبقى مشكلاً: إذا كان «الشكلانيون»، الذين يرون في الأدبية انكفاء النص على ذاته، قليلي الاحتفال بنقله لرسالة، فإن المعنى يصبح ثانوياً، والواقع، أن الممارسات الأدبية، تقحم بالطبع مكونات شكلية ـ التي تشير إلى الاستخدام الأدبي للغة، مثل البيت الشعري أو عبارة «كان في قديم الزمان» في الحكايا ـ كما مكونات مضمونية. وهكذا باتت الشعرية اليوم تتجه نحو ممارسة متلازمة مع دراسة الأنواع، وخصوصيات اللغة، والأشكال الأدبية من داخلها. تطور يشهد عليه النهج المتبع من قبل مجلة (*«الشعرية»/ Poétique*): منطلقة من قواعد تنظيرية أخذت شيئاً فشيئاً، تقدم رؤى أكثر تجريبية. وهذا، بدون شك، يتلاءم بشكل أفضل، مع التغيرات التاريخية المستمرة للممارسات

الأدبية، ولكنه يتجاوب أيضاً مع الضرورة: الأنواع عناصر أساسية لتلقي ـ وتقبل ـ المؤلفات، والنصوص بعامة.

بقي سؤال يطرح دائماً. الشعرية باعتبارها نظرية في الأنواع، تفترض، كما أشار إلى ذلك تودروف، وذكرناه فيما تقدم، أخذ جميع الأنواع بعين الاعتبار. والواقع، أن عدداً منها يتموضع، كيفما اتفق، داخل الأدب وخارجه: الرسالة مثلاً، تستخدم في الأدب، ولكن استخدامها خارج النطاق الأدبي هو الأكثر انتشاراً. من جهة ثانية، هناك أنواع جديدة ظهرت، لم تأخذها الشعرية كلها بالحسبان. هذا هو حال السيرة، بمختلف تحققاتها، والتي تشكل جانباً مهماً من الأدب الحديث. وهنا أيضاً فإن الفارق بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، ليس إلا في الاستخدامات المصنوعة من الأشكال (يوميات، حكاية حياة) التي ترفعه وتسمو به. تحاول الشعرية، بكل تأكيد، تحديد المعايير بالنسبة لبعض هذه الأنواع (مثل السيرة الذاتية)، ولكنها تبدو شبه قاصرة عن الإحاطة بالأنواع الأخرى. وبخاصة مسألة علاقات المشابهة والاختلاف، بين هذه الأنواع الجديدة وتلك التي طالما اعتبرت كأدبيات قائمة. وهكذا فإن الشعرية، باعتبارها دراسة للأنواع الأدبية هي ضرورة، تجريبيتها فطنة عملية، ولكن لا يمكن أن تستغني طويلاً عن دراسة منفتحة على الشعرية «العامة» المقدامة (وصف وتحليل)، لجميع الأنواع، مساحة التفكير والبحث تحديداً هنا، واسعة وغنية.

Genette G., *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991. -Jakobson R., *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973. -Klinkenberg J.-M., *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto, GREF-Bruxelles, Les Éperonniers 1990. -Todorov T., *Poétique*, Paris, Le Seuil, 1973; *Les genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978.

جان ـ ماري كلينكنبرغ

راجع: الفنون الشعرية؛ النقد الأدبي؛ المتخيل؛ الأنواع الأدبية؛ الأدبية؛ الشعر؛ البحث؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ أسلوبية؛نظريات في الأدب.

الشفاهية — ORALITÉ

مقابل الكتابة، تشكل المشافهة طريقة تواصل قائمة على الكلام البشري، ولا وسيلة حفظ لديها سوى الذاكرة الفردية. وعلى سبيل التوسع، تعني الشفاهية، ما يرد في نص مكتوب، وينتمي إلى الكلام والموروث الشفاهي.

إلى أبعد ما يمكن أن ترجع إليه الذاكرة البشرية، شكل إنشاد الأساطير، كما

تأدية الطقوس والشعائر، وعلم الأنساب والعادات، حوامل لنقل المعارف. يقوم هذا الموروث الشفاهي على سلسلة من الأقوال المكرورة، رواها أشخاص مختارون، تخضع غالباً لآلية عمل الذاكرة، التي قد تختار من بين الذكريات، أو تبدل في أصناف التأويل، أو تزوق الخبر. وحده الراوية، باستطاعته الشهادة على صدقية الرسالة التي فقد أصلها مع الأيام. ظهور الكتابة لم يلغ التقليد الشفاهي، وإنما ضيق من رقعته، ومن وظيفته الاجتماعية.

منذ ظهوره، ساهم الأدب في الشفاهية. الحكايا، القصائد، غالباً ما كانت تحفظ في الذاكرة وتنتقل مشافهة. غالباً ما شكل المكتوب مرحلة في عملية تثبيت النصوص. غرف الأدب المكتوب بغزارة من هذا المعين التقليدي. منذ «الكتاب المقدس»، اتخذ الأدب الملحمي ـ البطولي مصدراً له الأناشيد والأساطير، واستخدم تقنيات تأليف خاصة بالموروث الشفاهي (خاصة علوم السلالات). في العصر الوسيط، ضربت جذور أناشيد البطولة، والأناشيد الغنائية، بل وحتى الأدب الغزلي، ضربت في قسم كبير منها في الفولكلور. بنى رابليه الهزلي عن طريق التهجين اللغوي، أو المزج بين الموروث الشعبي والمثقف. المسرح هبة التقليد الشفاهي في البداية، استخدم دائماً أهم ما في الهرجات والكوميديات الشعبية.

من جهة ثانية، النطق والحركة والذاكرة تشكل جزءاً من الخطابة وتمنح الكلام مزيداً من الفاعلية. طوال مرحلة الحداثة الأولى (القرنين السابع عشر والثامن عشر) امتزجت الشفاهية مع اللجوء إلى الكتابة (مدونات، تصاميم) في الأنواع المتعلقة بالخطابة (تأبين، موعظة، مدحية)، فيما أخفت الأشكال الشعرية المختصرة المقدرة في الصالونات (الأناشيد، الأمثال، القصائد المرتجلة، التمارين الشعرية) سمات تحضيراتها الكتابية.

في مواجهة علم البيان، كانت تطرح دائماً مسألة لغة أدبية أكثر «طبعية» تحاكي اللغة المحكية. ساهم الاستغناء عن الوزن واللجوء إلى النثر في الرواية والكوميديا على تعزيز هذه الظاهرة. تم حصر كتابة التغيرات اللغوية (مستوى اللغة، النبرة، الإيقاع، الأسلوب) الخاصة ببعض الشخصيات بادىء ذي بدء بالخدم والفلاحين في الكوميديا الكلاسيكية، ثم امتد ليشمل الحوار في الرواية مع جورج صاند.

في الحداثة الثانية، غدت الشفاهية واحداً من نماذج الخلق الأدبي. اتخذت أشكالاً عدة، مثل حشد موضوعات أو أنواع شفاهية (الساغا، الحكاية، الأسطورة)، عرض شخصيات تروي (باربيه دوريفيلي، موپاسان)، استخدام «كلمات عادية»

(مالارميه)، اللجوء إلى تعابير شعبية واستخدام العامية في السرد الروائي (سيلين)، العمل على الإيقاع والعروض لمحاكاة المحادثة (أراغون)، الثرثرة (كينو)، الصراخ السياسي (ميرون). كما ميزت الشفاهية أيضاً النظم اللغوية المختلطة الهادفة إلى الإثبات الأدبي للاختلافات القومية: الصبير المغاربي، الفرنسية الكريبولية، والجوال الكيبيكي.

ما من نظرية جامعة تتناول الشفاهية التي تتوزع دراستها بين مذاهب عدة (علم السلالة، علم اللغة، التاريخ). شكلت مضمونية الآداب الشفوية موضوعاً لمشروعين كبيرين: مورفولوجيا الحكاية لفلاديمير بروب، والأنتروبولوجيا البنيوية لكلود ليفي ـ شتراوس. تحويل هذه المقاربات باتجاه الآداب المكتوبة الذي أغنى نظرية الأنواع والتحليل البنيوي للحكاية، ترك مسألة الخاصية الأدبية الخالصة لهذه النتاجات المنبثقة من التقليد الشفهي والمميزة بالتبدل وبانصهار لحظتي الـ «*Compositio*» والـ «*recitatio*»، ترك هذه المسألة معلقة. ومنذ باري *(The making of Homeric Verse 1971)*، أوحى البعض أن وجود مخططات سردية ماثلة في مجموعة من القيود المتعلقة بالوزن والعروض يمكن أن توحد بين الأشكال الشفاهية والكتابة للأدب.

في ثلاثينيات القرن الماضي، ظهرت دراسة الشفاهية في الأدب المكتوب لدى باختين حول مفاهيم التعددية اللغوية والكرنفلة، قبل أن يتناولها من جديد الشعريون المهتمون بالمادية الفيزيائية للغة والتي تجلت بالصوت (زيمتور) أو الإيقاع (ميسكونيك)، واكبت تعميقاتها النظرية بحث الكتاب في عملية نقل اللغة الشعبية إلى النص (سيلين، أراغون، راميز). وبشكل أعم، فإن كل عملية أسلوبية تهدف إلى إعطاء شعور حضور مؤثر للنص تدفع إلى البحث عن الشفاهية في ثنايا المكتوب. بقي أن نلاحظ، مع ذلك، أن القراءة الأدبية بصوت عال (تلك التي كان يمارسها جيد مثلاً) والارتجال، واستظهار، وعلاقات التواصل الخاصة بالعرض العام، بالمحادثة أو الحوار (للياقات، أصول المرافعات، تقارير السلطة) تبقى جميعها، مساحات، قليلة الارتياد خارج نظريات التلفظ الألسنية.

Bakhtine M., ***Esthétique et théorie du roma,*** **trad. du russe D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978. -Cosnier J. & Kerbrat-Orecchioni C. (dir.),** ***Décrire la conversation,*** **Lyon, Presses universitaires de lyon, 1987. -Lanemercier G.,** ***La parole romanesque,*** **Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 1989. -Meschonnic H.,** ***Poétique du rythme; politique du sujet,*** **Lagrasse, Verdier, 1995. -Zumthor P.,** ***Introduction à la poésie orale,*** **Paris, Le Seuil, 1983.**

لوسي روبيرت

راجع: الجسد؛ الحوارية؛ علم السلالة؛ الفولكلور؛ الخطباء؛ الشعر؛ الأدب الشعبي؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الإيقاع؛ المسرح.

الشكل FORME

يميز التراث الفلسفي اليوناني بين المادة أو الجوهر الذي هو عام مشترك وبين الشكل الذي هو فردي. إذن يوازي الشكل المظهر الخاص بكل موجود (سواء كان شيئاً أم كائناً حياً) أو الشخصية والروح لدى الأنسان. وهكذا فقد كانت هذه اللفظة منفتحة على استخدامات وتحديدات متعددة. فيما يتعلق بالأدب والنقد غالباً ما كان استخدامها ملتبساً: فكرة الشكل يمكن أن تؤشر بحسب الإستخدام إلى مفاهيم النوع، البنية الأساليب والأنساق، الصورة والأسلوب. وبشكل أكثر جذرية، يمكن القول إن الأدب هو «إكساب شكل»، عمل ينكب على الأشكال المألوفة للغة ليميز منها سمات ذات دلالة.

ليس هناك أي مجال من مجالات العلوم الإنسانية المعاصرة إلا وهو مهتم بقضايا ومسائل تعود إلى الشكل (بحسب المعنى المعطى للفظة) بما في ذلك علم النفس وعلم السلالة والألسنية. وكان لهذه الأخيرة، ولا يزال تأثير كبير على فهم الظاهرة الأدبية، من سوسير إلى هجيلمسليف (وإعادة تأويل التمييز السوسيري بين مظهر العبارة وجوهرها، شكل ومادة المضمون) مروراً بالشكلانيين. من الصعوبة بمكان فهرسة جميع «الأشكال الأدبية» لأنها في حركة تطور تاريخية مستمرة من جهة، ولأنها غالباً ما تكون مختلطة تمزج ما بين مكونات جوهرية ومكونات محض شكلية من جهة ثانية. وهكذا فإن أساليب مثل الخطاب غير المباشر الحر أو إدخال عنصر ذي دلالة في حكاية، أم مشهد له علاقة مشابهة مع مجمل الأثر هما شكليان ولكنهما وسيلتان، وبالتالي يمكن ظهورهما في نصوص غاية في التنوع، ومهما يكن من أمر، إذا ما أقمنا معادلة كما يحدث غالباً بين «الشكل» و«النوع» فإن نوعاً كالرواية يقدم لنا أشكالاً تختلف في الواقع، من الرواية الرسائلية إلى رواية المذكرات. وبالتالي فإن قضية الشكل ينبغي النظر إليها بما يتجاوز المنجزات الخاصة. دون أن ننفي إستحالة الفصل فإن البلاغة الكلاسيكية ترى في الجوهر (المضمون، الإبلاغ أو الأفكار) والمظهر أو الشكل (الأسلوب، *«طريقة»* القول) بُعدي كل قول، يستحق كل منهما معالجة خاصة، وهكذا فإن مقولة بوالو: «ما نعقله جيداً نعبر عنه بوضوح، وتأتينا الكلمات اللازمة لذلك بمنتهى السهولة»، تثبت على طريقتها الاعتقاد بأسبقية الفكرة على تجسدها اللفظي، «الإخراج الشكلي» قد يؤدي وظيفة إنسجام (ملاءمة الفكرة للشكل: نظرية الأساليب الثلاثة: الأخص والوسط والأخس، لكل واحد منها

موضوعه) أو وظيفة تجميلية، قيمة تزيينية. هذا التمييز بين الشكل والمضمون مرفوض في أيامنا وأن وجد سبلاً للتوصيل تحت أسماء وتصورات متنوعة: من مثل التعارضات بين الدال والمدلول، السرد/ الحكاية أو التأكيد الذي غدا معنى متداولاً *«الشكل باعتباره مضموناً»*: «يمكن أن نجد كتاباً شكله هو الأساس والأكثر تبياناً لإبلاغاته» (إيكو 1965). هناك تصور حديث للكاتب يجعل منه متلاعباً بالأشكال أولاً وقبل كل شيء. مثالان فاقعان، تفصل بينهما خمسة قرون هما: «الخطباء العظام» و OuLiPo اللذان يشكل نتاجهما حالة قصوى من الإلتزام بالقيود والألعاب ذات الطابع الشكلي.

ومذ ذاك فإن التفكير بالشكل بات يثير مسألتين إحداهما علمية واخرى إيديولوجية. من وجهة نظر علمية، مجموع اللغات التي هي الأدب يمكن النظر إليها من خلال التعارضات بين أشكال تسمى بسيطة (حالة إعراب، أحجية، الخ) وأشكال معقدة (رواية، سيرة) أشكال شعبية (أغنية، شعار) عالمة (موعظة، بحث) أشكال حرة (مقالة، رسالة) أشكال ثابتة تخضع لقوانين صارمة (موشح، أدوارية). يفترض هذا أشكالاً كونية أو بسيطة لا تتبدل يمكن أن نرجع إليها الأشكال المعقدة. وبالتالي من الأفضل إفتراض صفة دينامية للأشكال تخترق التاريخ: أشكال كالموشح أو القصة لم تكن هي في الواقع ثابتة أو جامدة بقدر مع عملت المؤسسة أو التقليد على جمودها وتثبيتها. إذا فهمت الأشكال على هذه الصورة فإنها تشكل موضوع شعرية تاريخية تنتبه لتغيراتها في الزمن وبالتالي يمكن النظر إلى التحولات الأدبية في علاقاتها الجدلية مع التحولات الأجتماعية والثقافية. كثر هم المهتمون بدراسة الشعراء والمؤرخون الذين ما زالوا يدعون إلى تاريخ للأدب قوامه تاريخ الأشكال الأدبية وتبدل وتنوع وظائفها. المسألة الثانية إيديولوجية وجمالية تأخذ بعين الإعتبار مفهوم الفن بالذات: «هل هناك طريقة لقول «شيء ما» أم هناك فقط «طريقة للقول»؟ في الحالة الأولى الشكل نفعي، ناقل خطاب. في الحالة الثانية، القول غاية بذاته، يطلب الفن للفن، في هذه الحالة الثانية يمكن الكلام عن «شكلانية» بالمعنى الشامل للكلمة والتي شكلت طروحات الشكلانيين تجليها التاريخي: لم يعد الأدب مجرد «إسباغ شكل» بل إنه بكل بساطة «شكل». كل محاولة للاختيار بين هاتين الوضعيتين هو اختيار مجزوء ومتحيز، ذلك أن التاريخ الأدبي يغتذي من التجاذب القائم بينهما.

Eco U., *L'œuvre ouverte,* trad. fr. par C.Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Paris, Le Seuil [1965], 1979. - FONTAINE D., *La poétique, Introduction à la théorie générale des formes*

littéraires, Paris, Nathan, 1993. - Jolles A., *Formes simples*, Paris, Le Seuil [1930], 1972. - *Le récit littéraire des années 80*, A. Mercier et F.Fortier (dir)., *in Voix et Images 69, vol* XXIII, n°3, printemps 1998. - Rousset J., *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962.

فرانس فورتييه، باتريك غاي

راجع: الشكلانيون؛ الأشكال الموجزة والحكمية؛ الأشكال الثابتة؛ الأنواع الأدبية الشعرية؛ البنيوية؛ الأسلوب.

الشكلانيون FORMALISTES

في عشرينيات القرن الماضي، أطلقت صفة «الشكلانين» بدلالة تحمل إنتقاصاً على شبان مثقفين روس وتشيكيين حاولوا تأسيس علم جديد يتعلق بالأدب، معارضين في آن للتاريخ الأدبي الأكاديمي وللنقد الإنطباعي، جهدوا في تحديد هذا العلم الأدبي باعتباره دراسة للأدبية. ومنذ ستينيات القرن الماضي، اتسع اللفظ ليشمل النقاد الذين مارسوا تحليلاً محصوراً بالبنى القائمة في النتاج.

في آذار سنة 1915 أسس رومان جاكوبسن، وكان لا يزال طالباً، «حلقة موسكو الألسنية» (MLK) (1915 ـ 1920) التي ضمت مجموعة شبان ألسنيين من محبي الشعر من بينهم بوغاتيريوف، ڤينوكور وبريك. حوالى سنة 1916 أسس شكلوڤسكي في سانت ـ بترسبورغ «جمعية» دراسة اللغة الشعرية (OPOIAZ) مأخوذة من: (Obchtchestvo izoutchenia Poetitcheskovo IAZyka) لم تتخذ شكلاً معيناً أول الأمر، ولكنها ما لبثت أن تحولت إلى مؤسسة سنة 1919 برئاسة (شكلوڤسكي) وأمين سر (تينيانوڤ) وقائمة من الأعضاء. طرحت هاتان المجموعتان اللتان اتحدتا سنة 1921 قضية الخصوصية الأدبية تحت تأثير الحركة الفنية المستقبلية. وهكذا صارت «المؤسسة الوطنية لتاريخ الفنون المكان الأبرز للشكلانية: شغل أعضاء OPOIAZ كراسي لهم جذبت العديد من الطلاب. نشر كل من شكلوڤسكي، ايكهينبوم، تينيانوڤ، توماشيڤسكي، برينستين وڤينوغرادوڤ في المجموعة الفصلية (Poètika) *(الشعري)* والسلسلة (Problemy poètiki) *(قضايا الشعرية)* التي ظهرت من 1923 ـ 1929 بإشراف «المؤسسة». ما يقرب من اثني عشرة كتيب موقعة تحديداً من شكلوڤسكي، جاكوبسن، بوغاتيريوڤ، ايكهينبوم، وتينيانوڤ ظهرت في بتروغراد أو براغ أو برلين تحمل شعار OPOIAZ. في بداية ثلاثينيات القرن الماضي عبر العديدون عن قلقهم من إنتشار الطروحات الشكلانية التي بحسب تروتسكي *(الأدب والثورة)* تشكل النظرية الوحيدة المناهضة للماركسية في الإتحاد السوفياتي، وهكذا

فإن الستالينية أرغمت الجميع على الخضوع لطروحات الواقعية الإشتراكية بمن فيهم الشكلانيين. وبالتالي انصرف العديدون منهم إلى الخلق الأدبي أو إلى نشر النصوص الكلاسيكية.

في الوقت الذي غابت فيه أفكار OPOIAZ عن روسيا عرفت امتداداً لها في تشيكوسلوفاكيا. الحلقة الألسنية في براغ (1926 ـ 1939) التي أسسها ماتيسيوس، وسرعان ما إنضم إليها من الروس بوغاتيريوڤ وجاكوبسن وتروبيتسكوي إضافة إلى الشاب رينيه ويليك، هذه الحلقة صارت ألسنية بنيوية جديدة. كان الألسني الفرنسي إميل بنڤينيست من بين المحاضرين الذين دعتهم الحلقة والذين قدمت طروحاتهم 1929 إلى أول مؤتمر للفيلولوجيين السلاف (وأعيد نشرها في *«تشانج» (التغيير)* 1969 العدد رقم 3). المكمل الفعلي لما بدأته OPOIAZ في مجال النظرية الأدبية هو في الواقع ميكاروڤسكي الذي أعاد وضع قضية القانون الجمالي في صميم التفكير حول ما يتعلق بالعلامة. نشاطات الحلقة التي توقفت خلال الحرب عادت بخفر ما بين 1945 و1948 ليفقد الشكلانيون في ظل «الجدانوڤية» مواقعهم ويحظر عليهم النشر.

بعد زوال الستالينية، ظهر التراث الشكلاني من جديد. في جامعة «نارتي» الاستونية، وبتأثير من العالم الدلالي لوري لوتمان *(دروس في الشعرية البنيوية»* 1964) عرفت الشكلانية تطبيقات جديدة في دراسة الأدب، والدين، والميثولوجيا. شهدت الندوات الصيفية التي أقامتها «مدرسة نارثي» والتي هدفت إلى إقامة علامِّية ثقافية والتي استمرت إلى ثمانينيات القرن الماضي قدوم جامعيين إليها من كل حدب وصوب.

نلمس تأثير هذه الجماعات في بولونيا أيضاً (حلقة فرصوفيا بشكل خاص) كما في الولايات المتحدة (حيث أقام كل من جاكوبس وويليك منذ نشوب الحرب) كما في فرنسا. وفيما انضم ويليك إلى «النقد الجديد» فإن اللقاء الذي تم بين جاكوبسن وليڤي ـ شتراوس (راجع جاكوبسن وليڤي شتراوس «القطط» «لبودلير» *«الإنسان»* 2، 1962 ص 521) سيشكل دفعاً أساسياً لعملية إنتشار البنيوية في فرنسا. ومع ذلك علينا أن ننتظر إقدام تودوروڤ على أن ينشر في باريس انطولوجيا بعنوان *«نظرية الأدب»* (1965) لكي يشمل الفكر الشكلاني الذي كان موزعاً ما بين التنظير والنقد لكي يشمل الدراسات الأدبية. لم تحل هذه المسافة الزمنية في التلقي الفرنسي للشكلانيين الروس عن انبهار البنيويين (وبخاصة بارت، جينيت وتودوروڤ) بإشكالية

الأدبية، والتي تلتوي دائماً لدى احتكاكها بتراث من تفسير نصوص مخصوصة. التصور الغائي الذات للغة المنبثق من الرومانطيقيين الألمان أعيد وضعه ضمن رؤية تاريخية، ورمى هؤلاء الأدباء إلى قيام مصالحة ما بين النظرية الأدبية والنقد. تأثير الشكلانية الذي كان قوياً في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي تراجع بعد ذلك.

المسألة المركزية للشكلانية هي مسألة الأدبية وبالتلازم معها مسألة موضوع الكتابة. البيان الأول للشكلانية عبارة عن دعوة أطلقها ايكهينبوم سنة 1919: عرض تحليلاً لـ «*المعطف*» لغوغول، وهو نص شعاري من الأدب الروسي، لم يتطرق إليه باعتباره تأكيداً للروحية الوطنية، وإنما باعتباره مجموعة من «الأساليب» الفنية. «تريد الدراسات الأدبية أن تغدو علماً، كتب جاكوبسن سنة 1921، يجب الإعتراف بـ«الأسلوب» على أنه «شخصيتها الوحيدة». ضمن هذا التصور لا يعود الأسلوب وسيلة للتعبير بل يغدو موضوع الخطاب الأدبي نفسه، أساس الأدبية: «ما يميزنا... هو الرغبة في خلق علم أدبي مستقل إنطلاقاً من ميزات متضمنة في صميم المواد الأدبية (ايكهينبوم 1927). على مفهوم «*الوظيفة الشعرية*» أيضاً التنظيم المتفرد للمواد اللغوية في اللغة الأدبية. يقوم هذا المفهوم على فرضيتين متلازمتين «*البناء*» (تينيانوف) و«*الخروج على المألوف*» (شكلوفسكي). وعلى سبيل المثال فإن البيت بالنسبة لتينيانوف يشكل بناء خاصاً يتميز بإلحاق مجمل مكوناته بمبدأ الإيقاع. الخروج على المألوف *(ostranenie)* بقدر ما يعطل آلية الإدراك يبرز الميزة الفنية للأثر ويرجع بالتالي إلى مبدأ التطور الأدبي: «يسيطر الشكل على المادة، المادة يغطيها الشكل بالكامل، يغدو الشكل مبتذلاً، ميتاً. لا بد من دفق مادة جديدة مكونة من عناصر طازجة من اللغة المتداولة لكي تتمكن البناءات الشعرية اللاعقلانية من جلب المتعة والإستمرار من جديد» (جاكوبسن op.cit) تميز الشكلانية بين نموذجين من الوظائف: الوظيفة «*المستقلة*» التي تقيم علاقات مع عناصر مشابهة في نظم أخرى، والوظيفة *(synnome)* التي تقيم علاقات مع عناصر أخرى داخل النظام نفسه. يضاف إلى هذا أنه لا يمكن تحقيق الوظيفة الأولى دون أخذ الوظيفة الثانية بعين الإعتبار في النظام المدروس. من هنا إهتمام الشكلانيين في نفس الوقت بالترتيبات العروضية والصوتية للبيت (بريك، جاكوبسن، توماشيفسكي، ايكهينبوم، جيرمينسكي، تينيانوف) أساليب، النثر (إيكهينبوم، تينيانوف، فينوغرادوف)، أشكال تأليف الخطاب القصصي (شكلوفسكي، توماشيفسكي، ريفورماتسكي، بروب). يضاف إلى هذا معارضة التاريخ الأدبي التقليدي (جاكوبسن، تينيانوف، بروب). وبالفعل، ففي إطار هذا

التصور يتم التعامل مع الأثر الأدبي بإعتباره نظاماً يقع داخل نظام أكثر إتساعاً يشكله الأدب. المفهوم الأساس للتاريخ الأدبي يغدو إذ ذاك فكرة استبدال الأنظمة، إستبدال يقوم على إعادة توزيع الأشكال والوظائف.

في أول كتاب شامل مخصص للشكلانية الروسية (*«المنهج الشكلاني في علم الأدب»* (1928) إعترف ميخائيل باختين الذي تخفى تحت اسم صديقه وتابعه باقل ميدفيديف، اعترف بالميزة التجديدية لهذه المسيرة، ولكنه لجأ إلى نقد منهجي لمفاهيم OPOIAZ الأساسية: الوظيفة الشعرية، الأساليب، الخروج على المألوف. أخذ عليهم، من جهة، إختصار الموضوع الفني بخليط من المواد الخام، وكل ما قاموا به في هذا المجال عكس النقد الذي كان يركز على المضمون. ومن جهة ثانية، أدى طلبهم للميزات الشكلية للغة الأدبية بفصلهم ما بين الملفوظة وسياق التلفظ بها إلى الإخلال بمستوى فهم الفعل الأدبي. رأى ميدفيديف ـ باختين أن الأثر الأدبي يتحدد من الآن وصاعداً باعتباره مجالاً خاصاً لعالم العلامات، بنية ذات دلالة، مستثمرة جمالياً: يرى باختين أن مادة الفن ليس اللغة باعتبارها نظاماً مجرداً من الدلالات المرتبطة بعلامات مادية، وإنما هي الآلية الحية للتلفظ المحسوس الذي يحقق الوحدة بين مادة ومعنى، بين علامة ودلالة في واقعة ـ بمعنى إنه وحيد دائماً ـ فعل يسميه» «التقويم الإجتماعي». وهكذا فإن باختين في الشعرية التي يعرضها في مواجهة الشكلانيين يعكس خطاهم: فعوض أن ينطلق من اللغة باعتبارها مادة البناء، ومن الأسلوب المعتبر القاعدة الأساس للبناء الفني، ينطلق من هذه الأشكال النموذجية للتلفظ التي هي الأنواع. وفي صورة متباينة يعارض تودوروف المسيرات المتوازية لجاكوبسن وباختين: يصف الأول عالم الخلق والفكر باعتباره موضوعاً لا شخصياً فيما يختار الثاني تصوراً يبدو فيه البعد الشخصي غير قابل للإختزال. (*«لماذا لم يلتق جاكوبسن وباختين أبداً»* «Esprit»(*«الفكر»*)، 1997، العدد رقم 228).

Aucouturier M., *Le formalisme russe*, Paris, PUF, 1994, - Chklovski V., *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1973, - Delas D., *Roman Jakobson*, Paris, Bertrand Lacoste, 1993, - *Tynlanov., I Formalisme et histoire littéraire*, traduit du russe, annoté et présenté par C., Depretto-Genty, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, - Coll.: *Théorie de la littérature*. Textes de formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1965.

فرانس فورتييه

راجع: الحكاية؛ الخلق الأدبي؛ الشكل؛ الألسنية؛ الأدبية؛ الشعرية الواقعية؛ البنيوية؛ نظريات في الأدب.

شيء ما JE NE SAIS QUOI

استخدمت هذه العبارة في القرن السابع عشر للدلالة على الافتتان والنعمة ـ الدنيوية والدينية أيضاً ـ المصدر غير القابل للتحديد، للحب، والاستلطاف، والجاذبية، وللإيمان أيضاً. وهي بهذا المعنى جاءت لتسد فراغاً دلالياً: إنها تعبر عن السبب العصي على الوصف، لكل عاطفة، لكل خلجة، سواء دار الأمر على الشعور أم على الذوق. سبقها في هذا المجال اللفظ اللاتيني *(furtim)* ولها نظائر في الإسبانية والإيطالية.

صيغ التنظير الجمالي لهذه العبارة في فرنسا في القرن السابع عشر. وبالفعل ففي تلك المرحلة ظهرت هذه العبارة باعتبارها اسماً، وتمايزت عن الصيغة لا أعرف شيئاً عن «والصيغة النعتية ولا أعرف من» اللتين انبثقت عنهما. شكلت موضوع الفصل الخامس من *«محاورات آريست وايجين»* (1671) لمؤلفه ب. بوهور، يسوعي وأديب، قدمت هذه العبارة على أنه تشير إلى ما هو رائع في طبيعة الفن «أو في النعمة الإلهية» نحسه دون أن نعرف سببه. مونتيسكيو هو الآخر خصص قسماً من «بحث في الذوق» (نشر في *«الموسوعة»*، أعيد نشره في *«بونسيه»* لافون «بوكين» 1991).

خرجت من دائرة الاستخدام اللغوي الصرف لتغدو مفهوماً مستقلاً، حركت هذه العبارة التفكير حول طبيعة الفن (أو الإحساس بالبهجة)، منظوراً إليها لا باعتبارها ناتجة عن خصائص موضوعية بحتة وإنما باعتبارها إحساساً ذاتياً: وهكذا ساهمت في «تكون الجمالية» (أ، بيك)، والتي بلغ تنظيرها الفلسفي ذروته في القرن التالي في أعمال كانط على وجه الخصوص. ورغم وقوع هذه العبارة على ملتقى طرق الميادين الأخلاقية والجمالية والدينية، والمدفوعة بالسياق الذي ظهرت فيه، إلا أنها لم تنحصر بالاستخدام الفلسفي: والواقع أنها استخدمت في السجلات العاطفية والغرامية والاجتماعية (وبالفعل فإننا نجد فصلاً مخصصاً لهذا التعبير في *«رجل البلاط»* لمؤلفه ب. غراتيان 1647)، الذي اعتبر مفهوماً اجتماعياً بقدر ما هو جمالي محض. وهكذا ندر وجوده في لغة القرن التاسع عشر، ولم يكثر تداوله في القرن العشرين، غير أن فلسفة *«الشيء ما والقليل جداً»* ف. جانكيليڤيتش (1980)، والبحث الأدبي أعادا إليه الاعتبار.

«لا أعرف عن» و«لا أعرف من» عبارتان تهدفان إلى خلق غموض دلالي يكشف صعوبة الدلالة على طبيعة شيء: نذكر مثلاً: «لا أجد إلا فيك، لا أدري أية

نعمة، تفتنني دائماً دونما ملل» (راسين ـ استير). اسمياً «الشيء ما» يعني حقيقة ليست فقط لا يعبر عنها (يعجز عنها القول) وإنما لا توصف أيضاً (لا يمكن قولها) عصية على التحديد رغم إدراكها بسبب التأثير الذي تحدثه (نذكر على سبيل المثال: هناك روابط سرية، هناك مشاركات وجدانية، تربط ما بين الأرواح المؤتلفة بعلاقة رقيقة، ترتبط بشيء ما لا يمكن تفسيره». (كورناي، *«رودوغين»*). يعجز العقل عن تحديده (إذا استطعنا تحديده امتنع أن يكون هو ذاته) لا يمكن إدراكه إلا بالحدس. إنه متعة فاتنة ـ بالمعنى الذي تفترض فيه هذه الكلمة الدلالة على السحر. ساهم تنظير هذا التعبير في القرن السابع عشر في العودة إلى الحساسية في عملية المعرفة («يمكننا القول عن الإعجاب إنه مفيد بما يعلمنا ويخزن في ذاكرتنا من أشياء كنا نجهلها قبلاً» ديكارت، *«بحث في العواطف»* (1649). في الميدان الأدبي ينطق هذا التعبير بالذوق. يحدد ميزة الأسلوب القادر على إثارة الإعجاب، وبالتالي يجد تطبيقه في المجاز أو حتى في اللغز أي ما يتطلب في الواقع الحدس به أكثر مما يتطلب التحليل، وهكذا فإنه يوازي إعادة التقييم الجمالي للصورة والشعرية في علم البيان، كما في الحديث والروابط الاجتماعية. ولهذا السبب اعتبر شكلاً من أشكال السمو المعتدل، هذا المفهوم الذي أعيدت إليه الحيوية من جديد في نفس تلك المرحلة بسبب إقدام بوالو على ترجمة كتّاب لونجين *«مقالة في السامي»* (1674).

Becq A., *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680- 1814*, Paris, Albin Michel, 1994. - Borgerhoff Ebo, *The Freedom of French Classicism, Princeton, Princeton University Press, 1950*. -Dumonceau P., *Langue et sensibilité au XVII siècle. L'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975. -Jankélévitch V., *Le Je ne sais quoi et le Presque rien*, Paris, Le Seuil, 1980.

سيريس لوتونير

راجع: اللغز (الأحجية)؛ التلقي؛ السامي؛ القيم.

ص

الصالونات الأدبية SALONS LITTÉRAIRES

تعني كلمة «صالون» هنا مكاناً للاجتماع وتبادل الحديث. في ظل «النظام القديم»، برزت ظاهرة اجتماعية وثقافية لافتة، تتجسد في اجتماعات دورية منتظمة، تعقد غالباً عند سيدة تنتمي إلى علية المجتمع. بدءاً من القرن الثامن عشر، استعملت الكلمة للدلالة على معارض دورية للرسم والآثار العائدة إليه. اتسعت دلالتها اليوم لتشمل جميع الميادين، بما فيها المطبوع (معارض الكتاب).

نشأ الصالون كمؤسسة أدبية بموازاة أعراف البلاط. في عهد هنري الرابع، أقامت المركيزة دي رومبوييه في قصرها الخاص لقاءات اجتماعية تنمي أساليب عيش راقية. شكل صالونها ما بين 1610 و1660 فضاء ثقافياً من الطراز الأول. لم تكن هذه الحياة الاجتماعية بمنأى عن السياسة، ولكنها كانت مشفوعة بانطلاقة للفن وآداب الحديث. شاركت فيها النخب الأدبية والفنية (ڤواتير، كورناي، لاروشفوكو الصغير...)، وازدهرت فيها الملح والطرائف الفكرية والكتابية. ظهرت صالونات أخرى، إما بدافع المحاكاة أو بدافع المنافسة، نذكر على سبيل المثال صالون الفيكونتيسة دولشي راعية ماليرب. أفل نجم صالون دي رومبوييه بعد (اللافروند) (1648 ـ 1653). في المقابل، علا شأن الصالون الأكثر برجوازية، وإنما الأكثر اهتماماً بالشؤون الأدبية، صالون مدموزيل دي سكيديري، معقل الكياسة واللطف.

في النصف الأول من القرن الثامن عشر، كرس صالون مدام لامبير، وصالون الدوقة دي مين ـ والذي كان أيضاً معقلاً سياسياً للدوق دي مين ابن لويس الرابع عشر ومدام دي مونتيبان ـ كرست هذه الصالونات هذه المؤسسة. جسد صالون مدام دي

تنسين العبور نحو النصف الثاني من القرن، حيث غدت هذه الأمكنة معاقل للفكر الفلسفي (صالونات هولباخ، ديفان، ليسبيناس، نيكير). بعد القطع الناجم عن «الثورة» عادت الصالونات إلى الظهور (مدام دي ستايل، إثر لجوئها إلى كوبير) غير عابئة بتغير الأنظمة (مدام دي ريكامييه). تضاعفت في ظل «ملكية تموز»، غير أن الوحدة النسبية «للمجتمع الجيد» للنظام القديم بدت مهشمة: صالونات ارستقراطية (مدام روزان) صالونات برجوازية (مدام هيغو، مدام جيراردين)، تدعم قضايا سياسية (ملكية أو ليبيرالية) وقضايا فنية (كلاسيكية أو رومانطيقية) متعارضة.

غاية في النشاط في ظل «الإمبراطورية الثانية»، ذوت بعد ذلك، مظهرة تفسخات الفضاء الاجتماعي: «مع دريفوس أو ضده عند إثارة «القضية»، وصف بروست أحوالها»: اختفت كمؤسسة من الحياة الأدبية حوالى الحرب العالمية الثانية.

يرى نوربير إلياس، أنه في فرنسا، ومنذ القرن السابع عشر، شكلت المدينة والبلاط فضاءين ثقافيين متكاملين وإن متنافسين. يفضل البلاط الفن الشامل في أنواع استعراضية (باليه، ثم أوبرا)، أما الصالونات فقد اتجهت بدورها نحو الكلام، المقروء أو المسموع، ضمن أعراف وقواعد ذات طقوس معينة، ولكنها لا تتسم بنفس صرامة الآداب المتبعة في البلاط. سمحت هذه المرونة للصالونات، في المرحلة الكلاسيكية، أن تؤثر على الحياة الأدبية بطرق ثلاثة: ساهمت بإعلاء شأن الكتاب اجتماعياً بإتاحتها الفرصة أمامهم للتعرف على من يحميهم ويرعاهم، كما شجعت على ظهور وانطلاقة أنواع خاصة بالأدب الاجتماعي (شعر الصالونات، روايات، رسائل)، كما قدمت نماذج لحسن استخدام اللغة. في القرن السابع عشر، شجعت الصفائية و«المحدثين»، كما شجعت الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر. في القرن التاسع عشر، ووفق ما رأى بورديية (*«قواعد الفن»*، 1992)، من خلال صالونات، من مثل صالون الإمبراطورة، صالون الإميرة ماتيلد، والصالونات البرجوازية لمدام أغول، ومدام ساباتييه، بل وحتى صالون لويز كوليه، أدى التداخل العميق بين الحقلين الأدبي والسياسي إلى إقحام قسم من هذا في ذاك.

وبالتالي فإن دور الصالونات لا ينحصر بممارسة فنية خالصة: إنها على تقاطع الاجتماعي والسياسي والأدبي، يتعامل الحكام معها من خلال طريقتهم «الطبيعية» في النظر إلى الفنانين، السخاء والرعاية مقابل الرقابة، غير أن الصالونات كانت أيضاً، بخلاف ذلك، مصدراً لنمو الأدب واستقلاليته، كما ساهمت أيضاً في بنينة الحقل الأدبي.

شكلت الصالونات أيضاً موضوعاً قصصياً هاماً، من فيريتيير إلى كريبيون، ومن ماريڤو إلى بلزاك، فلوبير، پروست...، يصورها بعض الأدباء كما لو أنها «إجراء انتخابات» في الأكاديميات (فيريتيير *«قصة مرموزة»* 1658». وكان من المألوف السخرية من الصالونات البرجوازية التي تحاول تقليد صالونات النبلاء (*«رواية بورجوازية»* لفيريتيير نفسه 1668، أو *«البحث عن الزمن المفقود»* لپروست 1913 ـ 1927).

في مجال النقد الفني، شكل الصالون بدوره نوعاً أدبياً، مثله ديدرو بتقاريره المتعلقة بمعارض الرسم ما بين 1759 و1781، وبودلير بكتابه *«فضوليات جمالية»*، أبحاث ومقالات تتناول «صالونات الرسم» الباريسية في منتصف القرن. كما نجد مثل هذا لدى كل من زولا، هيسمان، وڤيرهيرن، والعديد من الأدباء الآخرين الذي عرفوا في نهاية القرن التاسع عشر.

Élias N., *La vie de cour*, Paris, Flammarion [1969], 1985. -Kibedi - Varga A., «Réflexions sur le Classicisme française», *Revue d'histoire littéraire de la Françe 1996, 6, P. 1063 - 1068.*, -Lougee C. C., *Les paradis des femmes. Women, Salons and Social Stratification in XVIIth Century, France*, Princeton University Press, 1976. -Riése L., *Les salons littéraires parisiens du Second Empire à nos jours*, Toulouse. Privat, 1962. -Viala A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

جان هيرمان

راجع: الاستقلالية؛ الحقل الأدبي؛ أدب البلاط؛ الرسائلي؛ المؤسسة، الظرف؛ الشفاهية؛ الشعر؛ الحذلقة.

الصحافة PRESSE

تعني هذه الكلمة مجمل المطبوعات الدورية. بالمعنى الحرفي تكتب («Presse» وتحيل إلى المطبعة)، ولكن المعنى اليوم اتسع ليشمل الوسائل السمعية ـ البصرية والمعلوماتية. تشمل الصحافة الواسعة الانتشار الموجهة إلى جميع الناس، دوريات المعرفة المتخصصة (المجلات بخاصة).

كان انتقال الأخبار شفهياً في أول الأمر، ثم اتخذ في الثقافات المكتوبة شاكلة أوراق عابرة. وهكذا فقد استخدم الرومان «*Acta dicurna*»، شكل من أشكال الملصقات الموزعة على أربع نواحي الإمبراطورية. مع قدوم المطبعة، ظهرت الظرفيات والتقاويم (*«تقويم العشاق»* 1491)، تلاه في القرن السادس عشر، الإشاعات والأهجيات، والنشرات الهجائية. كما استخدمت «قصص مكتوبة بخط

اليد» (يجري توزيعها مخطوطة)، و«مذكرات الدفاع» (نصوص مطبوعة تحوي العناصر المكونة لدعوى أو مناظرة). كانت أول نشرة دورية في فرنسا هي *«غازيت»* لصاحبها تيوفراست رينودو (1631) المدعومة من الدولة، مما جعلها منبراً دعائياً. ظهرت بعد ذلك بقليل دوريات متخصصة: *«جريدة العلماء»* (عن أكاديمية العلوم، 1666) *«الزئبق اللطيف»* (اجتماعية، أدبية، 1672). خصصت هذه الصحافة للمراقبة، ولكن هناك دوريات معارضة، كانت تطبع في الخارج، وتوزع سراً (*«أخبار جمهورية الآداب»*، لبيل، في نهاية القرن السابع عشر). تضاعف عدد الدوريات في مرحلة التنوير (بما في ذلك *«جريدة تريڤو»* لليسوعيين النافذة، بدءاً من سنة 1704). كانت الصحافة في تلك الأثناء تخضع لمراقبة قوية. حملت المرحلة الثورية معها فترة قصيرة جداً من الحرية، ثم عادت الرقابة من جديد، وبدءاً من منتصف القرن التاسع عشر، انطلقت المسيرة تدريجياً نحو الحرية، فرضت الرقابة التي (لقبت «أناستازيا») من جديد أثناء الحروب. أدى «الاحتلال» ومن ثم «التحرير» إلى تغييرات عميقة في توزيع العناوين، ثم إلغاء الصحف والمجلات المتهمة بالتعاون مع المحتل، وظهرت أسماء جديدة، لا يزال الأساسي منها مستمراً حتى اليوم. شكل القرن العشرون المرحلة التي احتلت فيها الصحافة الإذاعية والمتلفزة منزلة كبيرة، استولت على جوهر الخبر السريع، فيما صارت الصحافة المكتوبة تشكل موضعاً للتحليلات. في بلجيكا، ضمن دستور سنة 1830، حرية الصحافة لا تزال بعيدة عن بلوغ نفس هذه المرتبة في جميع البلدان الفرنكوفونية.

فيما يتعلق بالأدب، كانت الصحافة في أول الأمر، ناقلة للنقد. ولكنها شكلت أيضاً موضعاً للخلق: وهكذا فإن «المجموعات الدورية» للشعر في القرن السابع عشر هي سلف المجلات الشعرية. في القرن التاسع عشر، أدى أمران يرجعان إلى عملية تصنيع الصحافة، إلى تغيير الحقل الأدبي. بدءاً من ثلاثينيات القرن، شكلت الرواية ـ المتسلسلة نوعاً جديداً. بعد ظهور الرواية التي قسمت إلى أجزاء (*«العانس» لبلزاك التي نشرها اميل دي جيراروين في «لابريس»* سنة 1836) ظهرت رواية كتبت خصيصاً لتكون متسلسلة (ايجين سي *«خفايا باريس»* 1842 ـ 1843، والتي عرفت نجاحاً كبيراً، ثم ظهرت العديد من الروايات المشابهة، قبل أن يعاد نشرها كاملة). شغف الناس، في كل مكان، بهذه المسلسلات التي قد تكون روائية أو نقدية، وذلك بدءاً من «الإمبراطورية الثانية»، وصولاً إلى «الحرب العالمية الأولى»: الجرائد ـ الروائية ومجلات القراءة، ساهمت في إنشاء دائرة شعبية للإنتاج والتوزيع، لها أدباؤها

المختصون (بول فيڤال، كزاڤييه دي مونتيبين، پونسون دي تيري) ومجموعاتها الخاصة («مودرن بيبليوتيك» لدى فايار، «سيليكت كوليكسيون» لدى فلاماريون، أسلاف المجموعات الشعبية التي تظهر في أيامنا هذه). في المستعمرات (كندا، كيبيك) غدت الجريدة، التي قدمت على أنها «جريدة الشعب»، في القرن التاسع عشر، المكان شبه الوحيد، لنشر نتاج الأدباء المحليين. شهدت نفس المرحلة أيضاً في المقابل، ظهور مجلات، محدودة السحب، لعناصر من المدارس الشعرية الطليعية. في القرن العشرين، شكلت *«لانوڤيل ريڤي فرانسيز»* في مرحلة ما بين الحربين، قطباً مرجعياً للحياة الأدبية. بعد ذلك، ورغم ظهور وسائل إعلامية جديدة، التي تخصص بالإجمال، القليل من وقتها للبث الأدبي، فإن الأدب يشغل حيزاً لا يمكن إهماله في الإذاعات الرسمية ـ وفي الدوريات المتخصصة، وفي الملاحق الأسبوعية لليوميات الوطنية تحديداً، والتي تلعب دوراً مهماً في النقد، كما دور بعض المجلات في الإبداع الجديد ـ وبخاصة في الشعر. عديدة، وشديدة التنوع ما بين 1830 و1930، شهدت الصحافة اليومية تراجعاً ملحوظاً بعد ذلك. بين دمج وتنظيم، ضاقت رقعة المشهد الإعلامي، هذا على الأقل إلى أن انفجرت مصادر شبكة الأنترنت.

تشكل الصحافة، أولاً وقبل كل شيء، مكاناً لترويج الأدب، بوساطة النقد، وعن طريق الرعاية أيضاً. يفيد الأدب الاستهلاكي من شبكة توزيع الصحافة الدورية، والذي يضارعها سواء بالمضمون أو بطريقة الصنع: «مكتب الإعلان في بلجيكا» منذ نهاية القرن التاسع عشر، ودار «هاشيت» في فرنسا، شأنهما في ذلك شأن مؤسسات أخرى، تقيم تداخلاً بين الصحافة والأدب. الإعلان، نشرات وتقديمات صحفية تغذي المعلومات الأدبية للصحافة. إن اتساع نشر النقد الأدبي في الكتيبات الأسبوعية لكبريات الصحف (*«الفيغارو الأدبية»*، *«ليموند الكتب»*، *«ليبيراسيون»*) يشكل دائرة متوسطة التوزيع. يقدم بعض الناشرين أيضاً، وفي أنواع مختلفة من الدوريات (*«ريڤي دي دي موند»*)، *«أو المجلات»*) مختارات من كتب تعد للنشر. تقدم شبكة الأنترنت اليوم «صفحات أولى» من الجديد في عالم الأدب (*«موقع الليبيراسيون»* مثلاً). ولكن الصحافة، ومنذ القرن التاسع عشر، لا تزال تشكل مكاناً للمناظرات الأدبية وللنيل من النتاج. باتت الرواية ـ المتسلسلة قليلة الحظوة، وإذا ما شكل العمل الصحفي «مهنة ثانية» ـ غالباً ما يكون المهنة الأولى في الواقع ـ بالنسبة لعدد من الكتّاب، فإنه يبدو غالباً ظاهرة سلبية، بالنسبة للأدباء المهتمين بجودة ففهم واستقلاليته: منذ *«أوهام ضائعة»* 1837 ـ 1843، بيّن بلزاك التناقض القائم، بين هذين الشكلين من الكتابة،

ويعتبر هذا التوتر أحد مكونات تاريخ الحقل الأدبي منذ قرن ونصف. بقي أن نذكر أن الصحف الكبرى، لعبت، ومن دون شك، دوراً مهماً في الحياة الأدبية، وما تزال: يدين ميترلنك بشهرته إلى مقال كتبه ميربو في *الـ«فيغارو»* (1892)، وللأخبار والوقائع المسرحية والأدبية، التي تنشر في اليوميات، تأثير لا يقل عما ينشر في المجلات المخصوصة. في المقابل، تشكل المجلات الصغيرة مكاناً جوهرياً للتعبير عن المجموعات والأدباء الجدد. ولهذا السبب يلجأ البحث الأدبي للاستخدام المنظم إلى المعلومات التي نشرتها وسائل الإعلام هذه، رغم أن ظروف الاحتفاظ بها تطرح مشاكل كبيرة.

Bellanger C. *et al.* (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF, 1969-1976. -Dudek I., *Literature and the Press*, Toronto, The Ryerson Press/Contact Press, 1960. -Lepape P., *La presse*, Paris, Denoël, 1972. -Thiesse A.-M., *Le roman du quotidien, lecteurs et lecture populaire à la Belle Époque*, Paris, Le Seuil, 2000- Coll.: «Presse et littérature», *Études françaises*, 2000, 36, 3.

جاك ميشون

راجع: الوقائع؛ النقد؛ النشر؛ المسلسل؛ الصحافة (الأسلوب الصحافي)؛ وسائل الإعلام؛ المجلة.

الصحفية (الأسلوب الصحافي) JOURNALISME

ممارسة غاية في التنوع تاريخياً ومتغيرة الشكل، تبدو الصحافة الأدبية عصية على كل محاولة للتحديد. وهكذا يمكن للفظة أن تدل على مجموعة أخبار أدبية كما على ريبورتاج كبير، في الحالة الأولى تحيلنا الصفة «أدبي» إلى موضوع النشر الصحفي، وفي الثانية إلى ميزات الأسلوب وبمعنى آخر توسع الكتابة. من جهة ثانية، يمكن ممارسة هذه الكتابة في يوميات أو مجلات أسبوعية أو مجلات مختلفة. من الأفضل إذن وبدون أدنى شك عدم حصر التعريف مسبقاً. والواقع أننا نلاحظ أن أبرز ممثلي هذا «النوع»، خصوصاً اميل زولا وفرانسوا مورياك، مارسوا النقد الأدبي كما الوقائع السياسية.

تضاعفت النشرات الدورية في فرنسا بدءاً من القرن السابع عشر ـ تأسست *«لاغازيت»* سنة 1631. *«ليه ميركير غالان»* أول دورية «أدبية» والتي صارت فيما بعد *«ليه ميركير دي فرانس»* سنة 1672 ـ وبشكل خاص بدءاً من القرن الثامن عشر (*«ليه جورنال دي باري»* أول يومية فرنسية ترجع إلى سنة 1777). وهي وإن كانت قد فتحت منافذ جديدة لمهنة الأدب، فإنها لم تكن ذات مردود يذكر على الأدباء الذي

انخرطوا للعمل فيها. ظهرت الصحف في الأصل منتظمة في نطاق الأدب وإن بشكل مبسط. رغم اعتبارها من قبل «الموسوعيين» بأنها مخزن للحماقات يسفح فيها «التنوير» كل يوم، فإن الصحف تميزت مع ذلك عن جرائد الهذر وسائر الأوراق المنفصلة باحتلالها منزلة أسمى: يفترض أنها تقدم الاكتشافات الحديثة في الفنون والعلوم، فيما تقدم جرائد الهذر إشاعات وأخبار الصالونات، وإن كان واقع الحال لا يسمح بتبيان تمايز واضح. تتوجه الصحف بشكل فاعل إلى الرأي الناشىء، وهكذا فإنها تعني البوليس بقدر ما تعني فاشلي الأدب، والفلاسفة الذين وإن كانوا لا يستغلون الصحافة بشكل كبير، إلا أنهم لاحظوا تأثيرها القوي على قراء يتزايد عددهم باستمرار.

ديدرو الذي طاب له رذل الجرائد والصحفيين في *«الموسوعة»* (1751 ـ 1766) هو نفسه الذي نشر ثلثي نتاجه في دوريات، يحدوه الخوف من الرقابة والنفور من تسليم العمل مكتملاً، لا الرغبة في الوصول إلى نخبة مستنيرة. (ج. سغار. ص261). ما بين 1723 و1789 أنشأت الصحافة الأدبية عدداً لا بأس منه من *«سبيكتاتيره»* *«أوبسرفاتور»* *«غلانير»*، إلخ. . .، دوريات اشتملت على طريقة جديدة من الخطاب الصحفي يتميز «بالشكل الشخصي التراسلي بعامة، وبحرية كبيرة في الأسلوب وبالتواطؤ مع قارىء غير متخصص الذي يحكم دونما أية قواعد أو حيطة» (م. ن ص263): حرر كل من ماريڤو ومارمونتيل وديفونتين في دوريات من هذا النوع مما جعل منهم «روائيين ـ صحافيين». ساهمت *«لاكوريسبوندونس ليتيرير»* لصاحبها غريم ما بين 1753 و1790 بنشر الأفكار والجديد في عالم الأدب في أوروبا بأسرها. قرئت بعض هذه الدوريات بشكل واسع جداً، تم جمعها في مجلدات، وأعيدت طباعتها في حال نجاحها.

أمن الانتشار المتزايد للصحافة في القرن التاسع عشر، وظهور الدوريات الجديدة الرخيصة الثمن، أمن نجاح كتّاب المسلسلات. كما أفردت الصحف حيزاً كبيراً لنصوص أدبية أخرى (الأخبار الأدبية، الأشعار. . .) كما شجعت المناظرات السياسية التي غالباً ما كان الأدباء ممثلوها (شاتوبريان *«ليه كونسيرفاتور»* 1818 ـ 1819) أفاد كتّاب كبار من الحاجة إلى مثل هذا الأدب، بلزاك، هيغو، سانت بيڤ، غوتييه، إضافة إلى مختصين بكتابة المسلسلات، سي، فيڤال، بونسون دي تيريي، إضافة إلى أولئك الذين هم صحافيون بقدر ما هم روائيون «ملتزمون» (زولا، ڤاليس). كانت ردة فعل كتّاب دائرة النتاج البعيد عن هذا الابتذال للأدب، الزعم برفض أي

شكل من أشكال التفاهم مع وسائل الاتصال الشعبوية والدعوة إلى الفن الخالص. سبق لبلزاك أن قدم لنا الصحفية (وذلك في *«أوهام ضائعة»* 1837 ـ 1843») على أنها تحقير للشعراء. ولكن وبما أن مردود الكتاب نزر يسير، استمرت الصحافة وسيلة للكسب لدى الكتَّاب بمن فيهم عدد من المنتمين إلى الدائرة الضيقة. ومع ذلك، إذا كان وسط «الفن للفن» حذراً إزاء الصحافة بالمعنى الدقيق، فإنه مارسها بوفرة في المجلات والكتب (باريس، *«ثمانية أيام عند السيد رينان»*، 1888، مثلاً).

غدت الصحافة في نهاية القرن التاسع عشر على درجة من القوة بحيث باتت تهدد بسحق جميع النتاجات الأخرى، بل وتدفع إلى التأسف على الصحافة الأدبية الماضية رغم النظرة السيئة إليها في حينها. بات يخشى أن تفسد الصحافة الأدب نفسه، واقترحت النخب الأدبية إجراءات وقائية صارمة. كان خطابهم حول الصحافة يكرر دون ملل استيهام العدوى والسقوط السريع. غير أن زولا الذي تخلى أحياناً عن خطاب الصحافة المنفر لم ينصرف عن المساهمة في الكتابة الصحفية، مساهمة متعددة الأشكال (نقد أدبي، نقد فني، «أحاديث»، خفيفة، أخبار سياسية)، يتحدث عن هذا كما لو أنه تدريب مفيد قوى فيه أسلوبه، وجمع بوساطته معلومات عن مجتمعه المعاصر أفاد منها في رواياته فيما بعد، ومع مقالته *«إني أتهم»* 1898 قدم رسالة شرف للصحافة الملتزمة أثناء قضية دريفوس.

شهدت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ولادة نموذج جديد من الصحافة الأدبية يمارسه المخبرون الصحفيون «شعراء التاريخ الفوري» (پ. أسولين، ص17). يعتبر ألبير لوندر وجيل هيريه وأولڤييه بين نجوم كتبة الريبورتاج المهم الذي ظهر خلال الأزمة الروسية ـ التركية سنة 1877، لقد اخترعوا نوعاً أضاف إلى الجدية والصرامة والجفاف الموروثة عن التقرير الأنغلو ـ ساكسوني، الأسلوب، «البراعة» الأدبية لبعض الصحفيين الفرنسيين، وهكذا غدا الريبورتاج «امتداداً حقيقياً في الصحافة لما حاول الطبيعيون إنجازه في الرواية» (م.ن. ص71). المخبر الصحفي الكبير هو أرستقراطي الصحافة، يتطلب الريبورتاج بحكم تعريفه شيئاً من الحرية في اختيار الموضوعات، كما يقتضي تحرراً نسبياً من قيود المردودية والإنتاجية من جهة، ومن المصالح الإيديولوجية لمالكي الصحافة من جهة ثانية. لقد ساهم كتبة الريبورتاجات بالإجمال عند منعطف القرن في رفع شأن الصحافة، وبتخفيف شيء من الاستقلالية عن السلطة السياسية، شكلوا إرهاصاً للسبق الإعلامي الجامح، ولقوة

«السلطة الرابعة» التي تميز الزمن الحالي. على كل حال يرى سارتر أن الصحافي بامتياز ليس المحرر، وإنما كاتب التقرير.

ألقى نشر *«إني اتهم»* وتأثيراته المدهشة على الرأي بثقله على مصير الصحافة الأدبية التي اتخذت في القرن التالي شكل صحافة المعركة. بطل العمل الصحفي أن يكون مجرد وسيلة لكسب لقمة عيش مهينة: جرى التنبه بشكل خاص لفاعليته وسلطته كما إلى ميزته المشهودة «بالالتصاق» بالآن الدائم التغير. مارس الكثير من كتّاب القرن العشرين العمل الصحفي سواء كانوا أدباء مثل فرنسوا مورياك وأندريه مارلو، الذين أفادوا من هذا المنبر لنشر آرائهم الأدبية والسياسية، أو كانوا صحفيين ثم تحولوا إلى الكتابة الأدبية مثل ألبير كامو. بقي أن نذكر أن الصحافة الأدبية تقوم اليوم أولاً وقبل كل شيء على النشاط التقدمي (للكتب، للمسرح، للمواطنية).

في مجال الخيال الأدبي نلاحظ في زمننا هذا عدداً متزايداً من التبادلات بين الكتابة الصحفية والكتابة الروائية: شأنها في ذلك شأن السينما، ساهمت الصحافة بتجديد الجمالية المعاصرة نلاحظ تأثيرها بشكل خاص على ألبير كامو، وأندريه مارلو، وجاك غودبو، وج.م. ج.ليه كليزيو، ومارغريت ديرا، حيث تفيد بعض الكتب من المتفرقات. تسببت ديرا بشيء من الدوي وذلك منذ بضع سنوات عندما نشرت في إحدى الصحف اليومية المشهورة مقالاً يتناول جريمة لا تزال حية مما جعلها تبدو أقرب إلى الخيال (د. أمار وپ. يانا): وهذا دليل على أن عملية التبادل بين الصحافة والأدب لا تسير دائماً باتجاه واحد. في المقابل، فإن الصحافة السمعية ـ البصرية الواسعة الانتشار في أيامنا هذه تخصص مكاناً متواضعاً للأدب ـ اللهم إذا استثنينا بعض البرامج التلفزيونية القليلة الرفيعة ـ وتستخدم وسائل تعبير يصعب تحويلها إلى الكتابة.

Amar D. & Yana P., «Sublime, forcément sublime: À propos d'un article paru dans *Libération», Revue des sciences humaines,* 1986, t. 73, n°202, p. 153-176. -Angenot M., «Ceci tuera cela, ou: la chose imprimée contre le livre», *Romantisme, 1984, n°44, p.83-103. -Lepape P., «Journalistes et hommes de lettres. Lers positions de l'Encyclopédie», Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie,* 1995, vol. 18-19, p.105-113. -Mitterand H., *Zola journaliste,* Paris, Armand Colin, 1962. -Sgard J., «Les Lumières du journaliste ou le Spectateur indiscret», *Beiträge zur Romanischen Philologie,* 1985, vol. 24, n°2.

روبير ديون

راجع: الوقائع؛ نقد الفن؛ النقد الأدبي؛ الإلتزام؛ الخبر التافه؛ الفانتازيا؛ المسلسل؛ وسائل الإعلام؛ المذهب الطبيعي؛ الصحافة؛ الرواية.

الصدقية AUTHENTICITÉ

مصدر هذه اللفظة هي اللفظة اليونانية «authentikos» التي تطلق على شخص يتمتع بسلطة لا تقبل المناقشة، صفة هي بدورها ترجع إلى لفظة authentes التي تعني كل من يتحمل مسؤولية القيام بعمل خاص. في اللاتينية يحيل الاسم authenticus إلى قرار قانوني مبين بمعنى مستند أصلي يتحلى بكل الملكات التي تؤهله لهذه الصفة. في النقد الأدبي، تغطي استخدامات هذه اللفظة ناحيتين. الناحية الأولى في فقه اللغة تعني نسبة النصوص إلى مؤلفها الحقيقي وهي هنا تعتبر نقيضاً للتزوير والغش، والتزييف، والبطلان. الناحية الثانية، وهي نقدية خالصة تلامس القيمة المتعلقة بمحتوى النص باعتباره شهادة فعلية، وهي هنا تتعارض مع الكذب والتضخيم بل الاختلاق.

إن هذا المفهوم يتأتى أصلاً من المجال الحقوقي ويطبق على قرار رسمي صادر عن السلطة المعنية وبالإمكان الاستناد إليه بكل ثقة. يضاف إلى هذا أن المستند الذي يتصف بالصدقية هو مستند أصلي لا صورة عنه، وهكذا فإن قانون جوستينيان يميز الكتابات (authentica atque originalia) للأمراء بالتعارض مع (exempla). وهكذا فإن لفظة «صدقية» استخدمت كنعت لمجمل «الكتابات المقدسة» لتمييزها عن الكتابات التي لحق بها التحريف. في العصر الوسيط استخدمت هذه اللفظة من قبل القانونيين واللاهوتيين والمؤرخين لإبراز قيمة مصدر معين. الصدقي إذن هو من يتمتع بسلطة. اللفظتان متلازمتان. هذه السلطة يمكن أن تكون لشخص ما، لقاضٍ، لكاهن، لشاهد... إلخ. أو لشيء مكتوب. يمكن أن تستند إلى مؤلف معين خاصة إذا كان قديماً ويتمتع برصانة لا يرقى إليها الشك وكان «auctor»، أي كاتباً يتصف بالـ «auctoritas» أي معترفاً به من قبل الموروث السائد والسلطات المعنية (الكنيسة، الجامعة) التعبير الخطي «author» الملازم للأشكال الأخرى لهذه الكلمة (auctor, actor) تقربه من الـ (authenticus) بمواربة اشتقاقية مختلفة. وهكذا وبحسب «Gresimus» لمؤلفه ايفرار دي بيتين (القرن الثالث عشر) فإن مصدر لفظة «autor» يرجع إلى اللفظة اليونانية «autentim».

تمت نسبة كثير من النصوص التي كتبت في القرون الوسطى إلى أدباء سابقين يتمتعون بصدقية مشهودة بهدف منحها سلطة. لسلطة النصوص أمكنتها المميزة: المكتبات، وخصوصاً دور المحفوظات حيث تجمع الوثائق المتمتعة بالصدقية من قبل السلطات الشرعية. في بداية القرن الثاني عشر وبدءاً من ابيلار وكتابه «هكذا أو لا»

طرحت تساؤلات حول السلطة المبنية على الموروث وقرارات السلطات لتشهد مزاحمة من قبل آليات عقلية تهدف إلى تحديد صدقية نص على قاعدة تحليلات علمية وأسلوبية وتاريخية، إذن تعتمد فقه اللغة. ومنذ ذلك الحين، انكشف تزوير العديد من النصوص التي طالما اعتبرت تتسم بالصدقية. صارت ألة الصدقية مركزية في فقه اللغة. وواقع الحال أن معظم النظم القانونية واللاهوتية والتاريخية بل وحتى العلمية قامت على قاعدة النصوص التي طالما اعتبرت ذات صدقية. هذه هي حال التاريخ الأدبي. بحسب غوستاف لانسون «*منهج التاريخ الأدبي*» (1910) أول عملية لمعرفة النص هي معرفة مدى «صدقيته» من أجل تحليل علاقته بالكاتب الذي يُنسب إليه.

وهكذا عرف هذا المفهوم في استخداماته الأدبية انتشاراً مزدوجاً. فمع ظهور المطبعة صار مكوناً لمنزلة الكاتب ومنزلة النص: ففي مواجهة التزوير والسرقة الأدبية، تشكل صدقية النص المرجع الوحيد لحق المؤلف، هذا من جهة، ومن جهة ثانية ومع ظهور الأشكال السيرية والسيرية ـ الذاتية فإن «النية الطيبة» التي نادى بها الكتاب غدت مرادفاً للصدقية (مونتيني، «*أبحاث*» (1580). لكن هذا لم يمنع تداول العديد من «المذكرات» المزورة. أكثر من هذا، حتى في النصوص المتمتعة بالصدقية فإن هناك العديد من الأحداث المُسرَدَة مثيرة للشك. وهكذا اتسع مجال البحث عن الصدقية ليشمل أدب السيرة الذاتية بالطبع، وحتى للمتوهم لدى محاولته أن يكون دليل إثبات ـ خاصة في الأدب النضالي والبروليتاري. وهكذا تتوازى الصدقية مع الصدق.

يتمتع مفهوم الصدقية بوضعية عجيبة غريبة. ترتبط إحدى قيمه بالنص ونسبته الفعلية إلى صاحبه، وترتبط الأخرى بصدق مضمونه. ولكن المنزلة التي اكتسبها الأدب المختلق تجعل من نص متوهم بل وحتى كاذب، كتبه أديب ذو منزلة، يتحلى بقيمة أدبية تفوق قيمة نص يتصف بالصدقية. التغييرات التي عرفتها الصدقية تشير إلى تحرر الأدب من قيم الحقيقة الواقعة التي طالما اعتبرت أساسية في «littrae» وأن المنزلة الفنية غدت مقياساً أساسياً.

Guenée B., *«Authentique et approuvé,* Recherches sur le principes de la critique historique au Moyen Âge», *La lexiographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge* (1978), Paris, CNRS, 1981, p.215-228. -Minnis A. J. *Medieval Theory of Authorship,* Londres, Scholar Press, 1984. -Trilig L., *Sincérité et authenticité,* Paris, Grasset, 1994.

كريستوفر لوكن

راجع: المؤلف؛ السلطة؛ التصوف؛ التناج؛ فقه اللغة؛ الملكية الأدبية؛ النص؛ الرواية المختلفة.

الصعلوك (الشاعر) CROTTÉ (Poète)

راجع: الشاعر الملعون

صورة (رسم) IMAGE

يمكن النظر إلى العلاقات القائمة بين الصورة والأدب من خلال ثلاث وجهات نظر: (1) الأدب بحد ذاته «يشكل صورة» بوساطة المحسنات الأسلوبية (خاصة المجاز والاستعارة والوصف المؤثر. (2) يمكن للصورة أن تصاحب النص كما هو الحال في التزويق (3) قد تتحد الصورة مع النص كما هو الحال في الشعار أو الرمز.

منذ بدايات التفكر بالشعر، تم التعامل معه باعتباره ايمائياً وبالتالي تصوراً. وهو يشكل بالتالي وبالمعنى الأوسع للفظ «صورة» للأشياء ولأفعال البشر، يشكل المسرح الشكل الأكثر اكتمالاً. قد تقوم بعض الإبداعات الأدبية على مجرد وصف الصور: هذا هو حال *(l'ekphrasis)* أو التقديم اللفظي للوحة أو صورة *(درع أخيل في الإلياذة مثلاً)*. وأخيراً فإن الصورة تطرح مسألة إضفاء الجمالية: أشار أرسطو في *«الشعرية»* أننا قد نجد متعة في صور أشياء تولد فينا بخلاف ذلك إحساساً بالنفور في الحالات العادية كما الجثث (الفكرة تحولت إلى رسم استذكرتها أبيات بوالو: «ما من أفعى أو وحش كريهين/ إلا ويجعلهما الفن إلى العين محببين...» كما نجد الملاحظة نفسها عند روسو وديدرو اللذين أشارا إلى هذه المفارقة، وعند أدباء قدماء آخرين (مثل ليكريس). في روما عبرت هذه العلاقات بين الأدب والصورة عن نفسها بمقارنة لخصتها عبارة هوراس: «ut pictura poesis» الأمر كما هو رسم هو شعر. تصور يسير بطريقة أو بأخرى في الاتجاهين، يجعل من الشعر رسماً ينطق بالكلمات ومن الرسم شعراً أخرس.

بفضل تطور الوسائل التصويرية، أضيفت إلى هذه العلاقة النظرية علاقة عملية. المخطوطات القروسطية مزخرفة أحياناً، ومع ظهور المطبعة انتشر استخدام الصور المواكبة للنص: من تزويق العناوين والغلافات الذي يركز على عناصر تصويرية عديدة، أو يقدم صورة يفترض أن تميز الكتاب أو الكاتب، إلى التزويقات المنتشرة في ثنايا الكتاب تأتي الصور لتغني النص مؤدية أحياناً دوراً زخرفياً محضاً، ومقدمة أحياناً أخرى طريقة قراءة مفسرة ومختلفة. في المقابل قد يأتي النص لخدمة الفن التصويري كعنوان أو مفتاح (تفسير رسم أو صورة أو خارطة م.م.) لصور عرفت

انتشاراً واسعاً منذ تلك المرحلة. ـ الصور الدينية بشكل خاص، ولكن هناك أيضاً صور «المواكب» الملكية التي يعاد نشرها في كتيبات وهي تتطلب غالباً شروحات مكتوبة ليفهمها الجمهور. شكل عصر النهضة أيضاً مرحلة انتشر فيها الشعار والرمز بشكل واسع وهو يوحد بشكل تام بين صورة رمزية ونص يكشف معناها. وهكذا يطبق الشعار على قضايا مجردة (أفكار، فضائل) الصيغة التي منذ بدايات عصر النهضة، وفرت النجاح للرموز التي تميز الأفراد.

هذا الحامل المثلث للعلاقات بين الأدب والصورة اغتنى بعد ذلك وفق تطور الفنون البلاستيكية والأنواع الأدبية. تمكن الأدب من موضوع اتحاد الفَنَّيْن، ولاءم بينه وبين التنافس القائم بينهما. وهكذا عرض لافونتين في *«حلم كسول»* (1661) مباراة بين الهندسة المعمارية، وفن الحدائق، والرسم والشعر الذي «يرسم إذا ما طاب له «الرسم» بالذات». في القرن التالي، فقد نظام المعادلات الذي أقامته الأنسية بين الرسم والأدب شيئاً من سلطته. ميز ليسنيغ في *«لاوكون»* (1766) بوضوح بين الفنون المرتبطة بالزمن (أدب موسيقى) والفنون المرتبطة بالمكان (الرسم تحديداً). في نفس المرحلة ظهرت «صالونات» الرسم. كان ديدرو أول كاتب أوضح (*«صالون»* 1763)، في مقابل بعض مظاهر الطبيعة الميتة لشاردان، أوضح حدود اللغة في التعبير عما ننظر إليه، غدا نقد الصور بعد ذلك نوعاً مستقلاً تماماً مع ظهور «صالونات» بودلير إضافة إلى بروست الذي استخرج كل النتائج الأسلوبية لاكتشافات ديدرو وليسنغ: تعلم النظرة يفترض بحسب رأيه تساؤلاً حول اللغة يجد حله في المجاز. في هذه الأثناء، حملت الثورة الصناعية مصادر بصرية جديدة للتصوير والسينما. وحدت بعض الأنواع بينها وبين الأدب: الرواية ـ الصورة، الحكاية المصورة، الاقتباسات السينمائية للمؤلفات... شغف الشعراء منذ بداية القرن العشرين بالتفكير بالصورة البصرية (السورياليون، سندرار، *«كوداك»* 1924). في المقابل شغف عدد من الرسامين بالأدب وأحياناً قاموا بالكتابة. شهدنا إذ ذاك عودة فن الشعار الذي اهتم به ماغريت مثلاً. اقترن عند الشعراء في طلبهم للأشكال اللفظية والأيقونية في آن: خطية منذ أبولينير (1918) أو (العودة إلى) رسوم الفكرة (نذكر مثلاً سيغالين في *«مسلات»*). أثرت مصادر الصورة تأثيراً كبيراً على الكتابة، وهذا ما سنراه إيقاعات وتأثيرات سينمائية في «الرواية الجديدة» ومحاولات إخراج «أفلام ـ قصائد» (روب غرييه، ديارس). نجد ارتدادتها أيضاً في الفنون كما في تعبيرات دوتريمون الخطية.

يمكن النظر إلى العلاقات بين الأدب والصورة بصفة التلاقي خاصة من وجهة نظر الأنواع والسجلات التي يمكن أن تكون مشتركة بين الفنَّيْن (البورتريه مثلاً). كما يمكن أن يكونا كذلك بكل تأكيد فيما يتعلق بخطاب أحدهما كما الآخر: فبشكل خاص توضح الصورة بتقنيتها قضايا «وجهة النظر» بالذات التي غالباً ما يتركها الملفوظ مضمرة، كما أنها تعزز التحليل الإيديولوجي، كما يمكنها بشكل خاص انطلاقاً من طرح هذه التساؤلات حول «الصور» الحاضرة في الذهنيات والخيالات الجماعية. قد تتخذ عندها شكلاً قصصياً بقدر ما تأتي الصور متتالية (جامدة كما في تدبيج بابيه أو سريعة كما في الفيلم. وأخيراً فإن حلم التراسلات بين الفنون هو من ثوابت الثقافة.

غير أن كل واحدة من هذه اللغات لها منطقها الخاص أيضاً: يجري النص بالضرورة ضمن عملية انسياب، تقدم الصورة رؤية شمولية (فنون الصور المتحركة هي أيضاً فنون تتابع معطيات جامعة). يخضع النص قبل كل شيء لتسلسل تركيبي، الصورة لتسلسل رسمي. «يشكل (الشعر) صورة» بمعنى أنه يسعى للتحرر من قيود الإنسياب النصي. الحوامل الصوتية والخطية (العروض، القوافي، الاستعادات الصوتية) الخاصة به تسعى لاستبدال خطية الجملة بجمل ترتبط فيها الكلمات بحسب موقعها في الصفحة (القافية مثلاً). تعمل المحسنات الأسلوبية على إيجاد التأثير التصويري. . أزال المجاز تحديداً والذي يوصف بأنه «الصورة ـ الملكة» حدود التشبيه وأفضى إلى تبديل مفاجيء: نذكر مثلاً «حمامة لها نظرات صقر» *(غوتييه، روندالا)* تعني بالصورة صبية شابة جميلة وناعمة من حيث المظهر ولكنها قاسية. بلغ الانتقال من التركيب الخطي إلى التركيب المكاني ذروته مع الخطية: وهكذا فإن *«الحمامة المطعونة ونافورة الماء»* لأپولينير تصور بالكلمات حمامة ونافورة ماء. العلاقة معكوسة في *«الأكفرازيس» ekphrasis*» (الوصف الأدبي للوحة) و«الوصف المؤثر» (وصف يضع «أمام بصر» القاريء الأشياء المستحضرة) الأولوية للصورة ويقدم النص بعبارات متتابعة وعديدة ما يقدمه في لحظته (يحل التركيب التسلسلي محل التركيب الخطابي). تظهر هاتان الحالاتان من «المحسنات» أن الانتقال من النظام اللفظي إلى نظام الصورة لا يمكن أن يكون إلا لاعرضياً. لبلوغ الخطية يتخلى التركيب اللفظي عن منطقه الخاص، ولكنه ليعبر عن دلالته يستعيد حقوقه، تمجد *«الأكفرازيس»* عظمة الصورة ولكن تلغي آنيتها. وهكذا فإن «قراءة الصورة» المقررة في المناهج المدرسية اليوم تعيد «تأسيس، حتى في التحليل ذي الطبيعة المكانية (المستوى الأول، المستوى

الثاني، الخلفية، الأعلى والأسفل، اليمين والشمال...). تركيب تسلسلي ويميل لإلغاء تأثير التصور الشامل القائم على قرب مباشر من العلامات البصرية. التوتر القائم بين هذين المنطقين نجده فيما يتعلق بالمسرح. نذكر على سبيل المثال معركة *«السيد»* (1637). ركز خصوم كورناي على أن المسرحية على المسرح، وبالتالي لدى مشاهدتها، حققت نجاحاً كبيراً، بينما عند قراءتها، أي لدى تصورها وفق النظام الزمني الخطي ظهرت عيوبها. وأخيراً فإن الصورة بصرية كانت أم شفاهية غالباً ما تقدم ازدواجية والتباساً أو تعدداً في المعاني، وهذا لا يمكن حله لا بالعودة إلى التسلسل التركيبي الذي يمكن أن يشفي الغليل، ولا إلى التسلسل الرسمي القابل لمجريات عدة. هذه هي الحال مع «التزييغات» التي يتغير مضمونها بحسب المكان الذي ننظر إليها منه كما لو أنها استعارات غير متوقعة. وهكذا يبدو إذن بأن الدلالة تسرح ضمن قوانين الملاحظة المتنوعة أصلاً، والتي ليست مشتركة دائماً بين من هم في حالة التلقي. خاضعة لعادات وأوضاع مجموعة اجتماعية (وسط، أمة) أو أكثر جماعية (ثقافة ما بالمعنى الواسع) تنبثق هذه القوانين مما يمكن أن نسميه «تركيب مخصوص» (تنسيق العلامات وفق العلاقة مع الآخرين)، إنها تتطلب تحليلاً تاريخياً واجتماعياً كما سائر القوانين، وأيضاً وبشكل جزئي انتروبولوجيا ثقافية.

وهكذا قد يكون من المفيد أن نأخذ بالحسبان ما سبق أن أشار إليه جينيوس في كتابه *(De pictura veterum*، 1635)، يتم إدراك الصورة وفق طريقتين متكاملتين: إحداهما يسميها ـ البحث مكتوب باللاتينية ـ «evidentia» والتي هي الانطباع الأول الشامل، والثانية يسميها «perspicuitas» والتي تشكل ملاحظة تحليلية. في المرحلة الأولى للإدراك تأثير جمالي، أما الدلالة فتأتي في المرحلة الثانية.

إذا وسعنا هذه الرؤية لتشمل العلاقات القائمة بين الأدب والصورة فإنها تسمح لنا بمعرفة ما الذي تهدف إليه الصورة الشعرية بشكلها المثالي: أن تفرض بما يشبه اللمعة رؤية غير متوقعة، تصور غير شائع للعالم، وهكذا فإن الصورة بمعنى من المعاني المثل الأعلى للشعر، ومساهمة ثانية ومثل أعلى ثان: إدراك معنى جديد نعرفه في اللحظة التي تفرض فيه الصورة نفسها قد ينتشر بعد ذلك عن طريق النص الذي يعرب «بحدة ذهن» عن كل ما هو مضمر فيه. وبالتالي يغدو الشعر المثل الأعلى للصورة لأنه يؤمن لها الديمومة، الزمن الذي بجعلها نابضة. هذه الجدلية ما بين المباشر و«الحاد الذهن» هي وبدون شك مفيدة في جميع الحالات وخاصة في الزمن الحاضر حيث وسائل الأعلام السمعية البصرية في موقع السيطرة. وواقع الحال أنه

طالما جرى الحديث عن أن الصورة الأدبية موحية، وبالتالي فإنها تحرك الذهن وتدعوه للنشاط، فيما الصورة البصرية تفرض نفسها وقد تدفع إلى الكسل ـ غدت هذه العبارة كليشه يرددها النقاد في مواجهة التلفزيون. يسمح التلقي في زمنين بنظرة نقدية «للكليشيهات»، وأيقونات النماذج المقولبة، وبالتالي للابتذال الإيديولوجي، كما بانفتاح على إعادة النظر بالكليشيهات وعلى الصور الجديدة. دون أن نذهب إلى حد الـ «Perspicuitas» التحليلية، يمكن النظر إلى الإدراك الجمالي باعتباره «نظرة مزدوجة» (أوويليه) ـ حيث العين ـ والعقل ـ يلتزمان القيام بعملية ارتياد تقودها معطيات الصورة، وهنا أيضاً قد تلتقي الصورة البصرية والصورة الشفاهية بطريقة عرضية.

Hamon P., *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001. -Pastoureau M.,m «L'illustration du livre: comprendre ou rêver?»; t. III, 3^e partie: «Le culte de l'image» in *Histoire de l'édition française*, Chartier R. & Martin H.-J. (dir.), Paris, Promodis, 1982, t. I, p.501-530. -Rensselaer W. Lee, *Ut pictura Pœsis, Humanisme et Théorie de la peinture XV-XVIII siècle*, Paris, Macula [1967], 1981. -Ricoeur P., *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1981. -Siguret F., *L'œil surpris. Perception et représentation au XVII s.*, Paris, Klincksieck, 1993.

آلان ڤيالا

راجع: السينما؛ تراسل الفنون؛ الوصف؛ الفضاء؛ علم الجمال؛ الأنواع الأدبية؛ النحو (قواعد اللغة)؛ الصورة الانطباعية؛ الرسم؛ التلقي؛ السجلات؛ الزمن.

الصورة (الإنطباعية الذهنية) — IMAGE, IMAGOLOGIE

فيما يتعلق باللغة الشفاهية ـ فيما يتعلق بما هو أيقوني راجع: صورة ـ. «الصورة» قد تعني تأثير الصورة: (التصوير، الشكل) الأسلوبية، الانزياحات الدلالية (راجع: الصورة (التصوير، الشكل) من مثل تلك التي ينتجها المجاز والاستعارة والكناية. . .). . . «الصورة» تعني أيضاً الانطباع الذي يقدمه أديب أو شخص عن نفسه، عن مجمل شخصيته. وأخيراً هناك معنى ثالث نذكره هنا، «الصور» هي تصورات جماعية للفكر الذي يشكل بنية المتخيل.

درس النقد الأدبي الحيوية التصويرية، وكذلك فعل التحليل النفسي وعلم الاجتماع وعلم السلالة. تسمى هذه الدراسة أحياناً ـ اسم لم يحظ بالإجماع ـ «علم الصورة». (لفظة مأخوذة من المعجم اللفظي ليونغ). تشكل الصورة ـ أو «الانطباعة» ـ في هذا الإطار المثال اللاواعي الذي يوجه بحرية الطريقة التي يدرك فيه الآخر الموضوع. إنه يتأتى من العلاقات الأولى الواقعية والاستيهامية مع المحيط المألوف.

يهتم بالأشخاص كشخصيات: هنا حيث تعني العقدة تأثير مجمل وضعية العلاقات فإن الانطباعية تعني بقاء خيالياً لهذا المكون أو ذاك لتلك الوضعية. الصورة بهذا المعنى هي تصور خيالي مكتسب، كليشيهة تحدد الطرق التي ننظر من خلالها إلى الآخر. دراسة من هذا النوع تتناول إذن (الاستشباح *fantasm-agorie*) ارتياد منهجي للعلاقات القائمة بين «الملكة المصورة» *(phantasia)*، وتختلف وسائل التعبير والاتصال التي يملكها الإنسان أو التي صنعها «لينشر» *(agoreuein)* هذه الاستيهامات. قد يحدث هذا على المستوى الفردي أو الجماعي. متعددة التنظيرات، عرفت هذه الدراسات المتعلقة بالصورة تراثاً طويلاً في النقد الأدبي، وخاصة في مجال الأدب المقارن. فعلى سبيل المثال صورة الشيطان في المرحلة الرومانطيقية، أو صورة فرنسا في الأدب الروائي الإنكليزي، المرتكزات (نصوص، لوحات، أوبرات، إلخ) *لنفس* جماعية. التحليلات التي تتناول ظهور الصورة من جهة، والظواهر التلفظية بما فيها اللغوية من جهة أخرى، تشكل الصلة بين المُنتج وطريقة الإنتاج، بين النص والقراءة، بين تجسيد الصورة وتخيل الشيء المعني. في نقطة الاتصال هذه، تقيم الانطباعية تحديداً، ودراسات المتخيل بعامة أبحاثها، عند ملتقى الحرف بالرغبة المعبر عنها بشكل ملتو. بعد غاستون باشلار، غالباً ما وضعت هذه الدراسات في المرتبة الأولى من عملية ارتياد الخيالي المضمونية التي توضح الصورة فيها المعنى بانسجام تماثلي لا ينفد. تكشف «الصورة» عن قواسم مشتركة بين أنواع وطرائق للتعبير غاية في الاختلاف. إنها تتميز عن «النموذج المثالي» المنبثق عن تصورات رسمية ترجع إلى إدراك عام لقيم شبه عالمية ولا زمنية. ثم اجتياز درجة إضافية مع الانتقال من النموذج المثالي إلى «الرمز» ثم إلى «الرسم الخيالي». لم يعد الرمز إلا مجرد نية للعرض، أيقونة تعج بالحزمات الدالة، تنقل التقويم من ناحية مجرد التلقي، أو فك الشيفرات. عندما تغدو الصورة «رسماً خيالياً» قابلاً للإدراك تنفصل عن هذا المرتكز أو ذاك لتغدو حضوراً فاعلاً، مخففاً وإن منظماً، مبدأ حساساً يتجاوز هذا المجموع من العلامات أو ذاك. وهكذا يندرج إذن تفسير المؤلفات الخاصة في تحليل هذه الرسوم الخيالية الجماعية. لم تحظ مناهج الدراسة هذه بالإجماع ولقيت اعتراضات. طرحت مسألة اللاوعي الجماعي، كما أن طروحات يونغ، التي غالباً ما شكلت مرجعيتها، انتقدت من قبل عدد من المحللين النفسانيين. ومع ذلك فإن الرسوم الخيالية الجماعية للتصورات ـ وصولاً إلى الأساطير

وتحولاتها ـ رواياتها المختلفة، تحريفاتها، أكاذيبها وحقائقها التي توضع في غير مكانها أحياناً، هي غالباً صفحات تضيء بشكل باهر «تاريخ» العقليات.

Bachelard G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960. -Jung C.-G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [1912], trad. fr. Y. Le Lay, Paris-Genève, Buchet-Chastel & librairie de l'Université, 1953. -Milner M., *La fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982. -Coll.: *Eidôlon*, Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imagination Littéraire de l'Université de Bordeaux 3 (Lapril: Dubois, Cl.-G. dir.), 1977 et suivant (plus de cinquante volumes thématiques à ce jour).

ايريك بورداس

راجع: النموذج المثالي؛ الصورة؛ الخيالي والخيال؛ الأسطورة؛ التحليل النفسي؛ الرمز؛ النقد الموضوعاتي.

الصورة (التصوير، الشكل) FIGURE

تعني لفظة الصورة كل الوسائل الأسلوبية التي تغير الشكل الأكثر بساطة للملفوظة. يميز علم البيان تقليدياً بين صور الكلمات أو الاستعارة وصور الفكر التي تتدخل على مستوى تنظيم مجمل الخطاب. تحتل الصورة منزلة مهمة في الأدب الذي يفترض حضوراً قوياً للتأثيرات والوساطات.

تحتل نظرية الصور بادىء ذي بدء منزلة في إطار علم البيان وتحديداً في «*elocutio*» الذي يدرس صياغة الخطاب. لطالما تنافس مفهومان للخطاب في تاريخ البيان، أحدهما برهاني وتناظري والآخر تزييني ولعبي. وهكذا فإن الصور اعتبرت حيناً أدوات للجدل، وأحياناً محض تزيينية. في المرحلة الكلاسيكية التي شهدت طلباً لـ«*بيان فرنسي*» (الذي أوصت به «الأكاديمية» التي لم تنفذ المشروع على الإطلاق، والذي تولاه أدباء منفردون مثل ب. لامي 1674) تراجع الحيز البرهاني لمصلحة التزييني: والواقع أن النظام السياسي الملكي، يحتاج وبنسبة أقل فنون المحاجة في المداولات، فيما يتطلب أكثر فنون التقريظ والمدح وبالتالي العبارة المصنوعة. حظيت الصور التزيينية في كتب البلاغة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بمنزلة مرموقة. تجددت مفاهيم الصورة في القرن العشرين: مع البيان البرهاني الذي سماها أنماطاً، ومع شعرية (جاكوبسون التي صاغت أطروحة مفادها «إن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ معادلة محور الاختيار (أو المثالي) على محور التنظيم (أو التركيبي) (ومذ ذاك وكما أن النظم يعطي وضعية خاصة للمقطع عن طريق إقامة معادلة بينه وبين سائر

المقاطع التي لها نفس الوقع، فإن الاستعارة توفر للنص جوهرين مختلفين ينتميان لنفس المرتبة). وأخيراً مع علم الدلالة والعلامية اللذين شددا على الدور التأويلي والمعرفي للصورة.

جرت العادة على التعامل مع الصورة البيانية على أنها وسيلة تحول: تم الحديث عن «معنى مجازي» أتى ليحل محل «معنى حقيقي». وواقع الحال أن هذا الواقع لا يفيدنا سوى في تبيان بعض الصور الكلامية. وبشكل أكثر إحاطة تشكل الصورة رافعة إضافة تهدف إلى إرغام المتلقي على عدم الاكتفاء بعنصر أو بعدة عناصر ظاهرة على سطح الملفوظة (أي ما أسمته «جماعة μ» «الدرجة المدركة») والنفاذ إلى مجموعة تأويلات تتراكم فوق هذه الدرجة المدركة (لتشكل «الدرجة المفهومة») تقتضي الصورة إذن تراكباً حوارياً وهي ليست مجرد تحول وتبدل. يتأتى التأثير البياني من هذا التفاعل الجدلي بين الدرجة المدركة والدرجة المفهومة. يهتم هذا التأثير وفي آن معاً بموضوع الملفوظة إذ يطبع فيه أسلوبه (إنه *«ايتوس»* القدماء) وبالمرسَلْ إليه الذي تتبدل معارفه واستعداداته *(الباتوس)* بفعل الصورة.

يمكن تقسيم الصور إلى أنواع أربعة، وذلك بحسب تأثيرها على الشكل الصوتي أو الكتابي للكلمات أو على وحدات دونية، أو على الشكل الدلالي لهذه الوحدات، التنظيم الشكلي للجملة، أو قيمتها المنطقية والمرجعية. هذه الأنواع الأربعة هي على التوالي: «الميتابلاسم» (مجانسة صوتية، سجع وتقفية، جناس، تورية، قافية إلحاق طفيلي)، «الميتاسيميم» وهو ما سمِّي في البيان القديم باسم الاستعارة (المجاز، المجاز المرسل والكناية)، «الميتاتكس» (الحذف والإضمار، حذف النسق، اقتران تضميني، التعلق المعنوي، التقديم والتأخير، الفصل، التكرار، نعت الشيء بضده، فسخ كلمة مركبة بإقحام لفظة فيها، الخ)، صور تؤثر على المستوى النحوي والشكلي، وهناك أخيراً القاعديات المنطق أو التي سماها البيان القديم «صور الفكرة» (التلطيف، المبالغة، التعريض، الترميز، الحكمة والمثل، الخ). في كل من هذه المجالات التي ذكرت تقوم الصور بعمليات حذف، وضم وتحويل أو مبادلة. ركز التفكير في الأدب بشكل خاص على «الميتاسيميم» وهكذا تم تقسيم المجاز المرسل إلى أربعة أنماط: من النوع إلى الصنف ومن الصنف إلى النوع، من الكل إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل. الأنواع التي تستخدم «التمثل» تلجأ إلى حامل يقود إلى المجاز المرسل (يتحول المثل إلى نادرة تمثيلية). غالباً ما يكون التأثير الواقعي للرواية نتيجة رؤية مجزأة للأشياء، وبالتالي بالعودة إلى المجاز المرسل، الكناية والتلويح المعتبرة

تقليدياً الصورة التي تؤشر إلى المضمون بوساطة الشكل أو العكس، الخ، تنتمي إلى الأسلوب المسمى واقعياً بقدر ما تجذب الانتباه إلى التصورات الثقافية. الاستعارة التي تنعت بأنها «ملكة المجازات» تقيم المعادلات بين مناطق متباعدة «في الموسوعة الثقافية» ونتيجة لهذا فإنها تؤدي دوراً تأويلياً ومعرفياً لا يجارى، وهكذا نفهم استخدامها الأساسي ليس فقط في الشعر - راجع انطباعة صورة - وإنما أيضاً في الخطابات العلمية والفلسفية.

Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Le Seuil, 1982, - Lausberg H., *Handbuch der literarischen Rhetorik, Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber Verlage, 1960. - Molinié G, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Livre de Poche, 1996.

جان - ماري كلينكنبرغ

راجع: البرهان؛ الإدراكي (المعرفي)، المعرفة؛ الصورة والإنطباعية؛ الشعرية؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الأسلوب؛ النص.

صور علم البيان — FIGURES DE RHÉTORIQUE

راجع: الصورة؛ فن الخطابة وعلم البيان.

صور الفكرة — FIGURES DE PENSÉE

يميز علم بيان العصور القديمة بين نوعين كبيرين من الصور «*figurae* *verborum*"و"*figurae sententiarum*» يشتمل النوع الأول على صور الإلقاء والنطق (أو صور الكلمات المحضة التي تقوم على اللعب على الدال الصوتي أو الخطي) وصور المعنى (اللعب على نقل المدلول، مثل المجاز) والصور البنائية (التي تقوم على موقع الكلمات). النوع الثاني هو الآخر والذي يعني حرفياً «صور الجمل» يعمل على مستوى عرض المرجع. قد يركز على جملة ولكن أيضاً على مقطع، بل وحتى على نص بكامله. وهكذا يساهم في تحديد بنى النص. الاستعمال الشائع يعارض «صور الكلمات» مع «صورة الفكرة»: تحديد أكثر دقة يرينا إذن أن «*صور الفكرة*» تشتمل في قسم منها على صور الكلمات وفي قسم آخر صور الجملة.

خدم مفهوم «الصورة» عند شيشرون في تبيان أنواع الخطابة. استخدمه كينتيليان بعد ذلك لفهرسة حوادث اللغة المصطنعة وغدت هذه الطريقة في العمل تقليداً في هذا المجال. من وجهة النظر الوظيفية استخدمت صور الفكرة بشكل واسع في الخطابات المثيرة للعواطف والبرهانية. نجد اختلافاً لدى المختصين الحداثيين (ديمارسيه،

فونتانييه) أو المعاصرين (مورييه ديبرييه) في بيانية الصور، نجد اختلافاً في عمليات التنقيح والتصنيف والتوصيف ما بين أديب وآخر. والواقع أن هذا النموذج من الصور يتم في عناصر من الملفوظة ولا يتحلى بأساليب شكلية خاصة. في التصنيفات الأكثر جدة، بعض المقاربات شكلية (نحوية، دلالية)، وبعضها الآخر وظيفية (برهانية، تزيينية، معرفية)، بعضها الثالث يتمحور حول تثبيت فرادة أسلوبية. يقترح ج.ج روبريه (1993) فهرستها: صور ساخرة وأساليب محيرة (أساليب قلب المعنى والتناقضات) صور القوة (الزيادة: الغلو والتورية؛ النقصان: التعريض) صور الإيضاح والجدل (النداء والالتفات؛ الاستطراد وسؤال بياني). وفق تصور يتضمن رؤية براغماتية يميز ك. فروميلهاغ (1995) بين صور هيمنة ذات علاقات منطقية وصور مزدوجة اللغة. يضم النوع الأول صور التضخيم الجملي (الإطناب) والصور المتعارضة (المتعارضات)، وتضم الثانية صور هيمنة الإيضاح (التعريض المتمحور على القول، المسألة البلاغية المتمحورة على المقول) صور هيمنة المتلفظ (النداء والالتفات، التشخيص) صور المرور من التلفظ إلى الملفوظة (الوصف المؤثر)، صور هيمنة قيمة حقيقة الملفوظة (قلب القيمة: السخرية، قلب المعنى زيادة/ أو إنقاص القيمة: تورية، مبالغة، محاولة قياس القيمة؛ إلماح، استعارة عكسية، حقيقة مبنية على المقارنة: مثل، مرموزة).

تلعب صور الفكرة دوراً حاسماً في التنظيم الفكري للنصوص، إنها تلامس البنية والأسلوب في آن، وهي بالتالي قضية هامة بالنسبة للأدب. يميز ج. مولينييه بين صور بنيوية مصغرة وصور بنيوية مكبرة: يميل هذا التضاد إلى إعادة صياغة، من خلال رؤية نصية، التمييز القديم بين ***figurae verborum*** و***figuarae sententiarum***. وهكذا فإن رهان أول للنظرية وتحليل النص لا بد أن يأخذ بالحسبان نمطية العلاقات القائمة بين الصور الفكرية وسائر الصور. لكن العكس ليس دائماً ضرورياً. هناك رهان آخر هو التنظيم النصي تحت تأثير الصور المكبرة. في نص يشكل مجموعة دلالية منسجمة فإن الخاص بصور الفكرة ارتباطها بالتأويل مما يستدعي التعرف إليها. الواقع أن عدم اعتلامها لا يغير تقبل الملفوظة التي يمكن أن تفهم «حرفياً» (على سبيل المثال في حال السخرية: «إنه ذكي جداً» ملفوظة تدل على عكسها). ولما كان التعرف إليها لا يتوقف على تحديدات لغوية تلعب صور الفكرة على مبدأ ثنائية المعنى وبالتالي على العلاقة مع المتلقين وعلى الشيفرات المتقاسمة أو غير المتقاسمة (إنها تستدعي «تركيب مغاير»). السخرية، الوصف المؤثر، أو الترميز إذا ما وردت في مقطع طويل

عند راسين أو في رواية لفولتير، أو في قصيدة لفاليري *«الخطوات»* («خطواتك أبناء صمتي/ على مقربة من سرير سهري تبدو صامتة ومتجمدة» *«فتنة»* 1922 ـ 1926) لا بد أن يقوم القارىء بقراءتين: الأولى «مباشرة» قوامها معرفة أن في هذه الأبيات عنواناً شعرياً أنثوياً، والأخرى «منجسة» مرمزة تبين استحضار الشاعر لهبوط الوحي.

غالباً ما يتعلق فهم صور الفكرة بمضمون المعنى شأنه في ذلك شأن المعاني الشائعة *(topoi)* معطيات معبر عنها دون أية صياغة. وهكذا فإن خضوعها لقواعد «الدوكسا» أو على العكس خرقها لها (الخطاب المتناقض أو غير المنسجم والمتهافت) تجعل منها ضوابط مثلى لتماسك وتآلف النصوص. كما تشكل أحد المواضع حيث الفعل الشعري بانجازه تصويرية غير مسبوقة يمكنه الإيحاء بفلتات جديدة للمعنى.

Forget D., *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Nuit Blanche, 2000. - Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Le Seuil, 1982. - Molinié G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche. 1996. - Ricœur P., *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975. - Robrieux J.-., *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993.

جورج ـ إيليا سارفاتي

راجع: البرهان؛ الإدراكي (المعرفي) المعرفة؛ الخطاب؛ الصورة؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ علم الدلالة.

الصوفية، (التصوف) MYSTICISME

غير قابل للفصل عن موروثه الديني، الثقافي والاجتماعي الذي ولد فيه، يمثل التصوف تياراً خاصاً في التاريخ الديني. يتميز بتأكيده تجربة معاشة وحدسية لما هو إلٰهي، وأبدي ولانهائي، وقد تجسد بتيارات متنوعة («إشراقية» «طمأنينة»)

يظهر التصوف واضحاً في التقليد الزهدي الذي عرفته القرون الأولى للمسيحية (*«حياة انطوان»* لأتناس، *«حياة بولس الطيبي»* للقديس جيروم، *«محاورات مع آباء مصر»* لكاسيان) كما ألهم العديد من كتّاب الموروثات الشرقية.

في العصر الوسيط، وفي القرن السادس عشر أيضاً، شكل التصوف في إسبانيا وبشكل طبيعي جزءاً من الحياة الدينية، وأوحى بمؤلفات كبيرة جهدت في الاقتراب مما يدق على الوصف (سان برنار، سان جان دي لا كروا، سانت تيريز دافيلا، طبعوا الحياة الديرية وتركوا آثاراً صوفية وشعرية). وبدءاً من عصر النهضة، وفيما كانت تنتشر ثقافة أكثر استقلالية عن الدين، وهذا ما شجع الروح النقدية، أبدت

السلطة الدينية، كما السلطة السياسية حذراً متزايداً إزاء الصوفية، لأنها رأت إمكان اختلافات فردانية في هذه التجربة العاطفية والفردية وتماسها المباشر مع الإلهي. تشهد المعركة التي دارت حول الطمأنينية في القرن السابع عشر على هذا التطور.

الاختصام حول العقائد بدءاً من القرن الثامن عشر، مناهضة الكهنوت والجنوح التدريجي نحو العلمانية في المجتمع الفرنسي بعد الثورة، كل هذا ساهم في تبدل العلاقة مع الديني وإلى تحريره من كونه إقطاعة للكنيسة.

شجعت هذه التغييرات على مقاربة أكثر فردية. *«إعلان القصيدة الدينية لكاهن من السافوا»* لروسو (1762) التي تمثل إيماناً قلبياً دفيناً تؤشر إلى توجه جديد. في القرن التاسع عشر، يعبر بلزاك عن انجذابه نحو الصوفية أو الإشراقية أكثر من انجذابه إلى الديانة العقدية، وروايتيه (*«لويس لامبير»* 1832، *زنبقة الوادي* 1835) تنهلان من الأفكار الصوفية الواردة في أناشيد سانت ـ مارتن (*«رجل الشهوة»* 1790) وبخاصة من فكر سويدنبرغ (*«سيرافيتا»* 1835). نيرڤال الذي يروي في *«أوريليا»* (1865) حكاية هبوط إلى جحيم الجنون، طالباً للتصوف، يبدي اهتمامه باشراقيي القرن الثامن عشر، ومدركاً الرباط المحتمل بين الفكر الصوفي والخلاف السياسي (*«الإشراقيون أو رواد الاشتراكية»*، 1852).

بدءاً من القرن التاسع عشر، في مرحلة اتخذ فيه الابتعاد عن المسيحية أشكالاً متعددة، انطلاقاً من ريبة إزاء المؤسسات الدينية وصولاً إلى الإلحاد، نادى الأدب بدور للعقل، إما لأن الشاعر أكد على امتلاكه إدراكاً حدسياً للامرئي (هيغو *«منحدر الحلم»* في *«أوراق الخريف»* 1831 أو *«الله»* قصيدة غير مكتملة نشرت سنة 1891)، وإما لأن الكاتب اللاغنوصي يدافع عن «صوفية جمالية» (فلوبير).

بعد عدة سنوات من ظهور «موجة التحولات» في نهاية القرن، قارب الأب هنري بريمون صوفية الشعر *«صلاة وشعر»* ودافع عن *«الشعر الصافي»* (1926) الذي يقوم على إدراك حدسي للكون «يستعصي على الوعي الواضح»، وبهذا يفسر شغف بعض الكتاب بتجربة شخصية جداً مع العالم الآخر كما هو الحال مع ديرتال دي هايسمان، الذي رغم ارتيابه «بالكنيسة، توصل أخيراً إلى الله عن طريق النشيد الغريغوري والنصوص الصوفية (*«في الطريق»*، 1895).

قبل ظهور التحليل النفسي، بدأت الدراسات النفسية في القرن التاسع عشر (ليه لي، بييارجير، مورو دي تور، شاركو) بتأويل التصوف ولغته الجسدية (الندوب، إلخ). بألفاظ جسد بنفسية، *«سالامبو»* 1862، *«إغواء سانت ـ انطوان»*، (1849 ـ

1874) لفلوبير، جسدتا هذه المعرفة الجديدة. كما أن ظهور العقلانية، لم تخفف من اندفاعة الاتجاه الصوفي الذي بات يغتذي من اكتشافات الفكر الشرقي، والذي استمر في أدب القرن العشرين تحت الشكل الجديد لتجربة انخطافية دون إله: فمثلاً هذا هو «الشعور الأوقيانوسي» الذي اعتبره «رومين رولان» كونياً، *«التجربة الداخلية»* لباتاي، أو الحضور في العالم لدى ايف بونفوا، الذي بعد أفكاره حول *«ضد أفلاطون»* (1957) تعلق «بتجليات المحدودية»، أو حتى تجربة، *«اللانهائي الصاخب»* (1946) عند هنري ميشو، الذي لم يتردد في اللجوء إلى المخدرات. إلى جانب هذه التجارب الجديدة استمر وجود شعر مسيحي (جان غروسجان، جان بيار ليمير، جان كلود رينار) يسعى إلى إقامة حوار مع الغيب. للأدب إذن دور هام في استمرار التصوف، رغم ابتعاده أحياناً وبشكل جذري عن أصوله الدينية، وربما كان الأجدر بنا أن نطلق عليها لفظة أكثر دنيوية بأنها تجربة داخلية.

Bordet L., *La mystique*, Paris, PUF, 1981. -Le Goff J. & Rémond R., *Histoire de la France religieuse*, Paris, Le Seuil, 1988. -Jossua J.-P., *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, Beauchesne [1985], 1994. -Ravier A. (dir.), *La mystique et les myistiques*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965.

جيزيل سيغنغير

راجع: التنسك؛ الإشراقية؛ الشعر الصافي؛ الطمأنينية؛ الدين.

صياغة المعتقد — CROYANCE (Production de la)

راجع: الانتساب، الحقل الأدبي



الطب MÉDECINE

علينا أن نفهم بهذه الكلمة مجمل الممارسات التي أخذت على عاتقها، منذ التداوي بالأعشاب وصولاً إلى الجراحة التجريبية، مهمة تشريح الجسم البشري والاهتمام بعافيته. قد تهتم العلاقات بين الأدب والطب بنشر المعرفة الطبية بشكل أدبي، وأحياناً خيالي، أو الاستخدام لفكرة أو موضوع مستمد من الطب (السويداء أو صورة الطبيب) وأخيراً التنظير للفنون أو للأدب انطلاقاً من أساس طبي.

حدد الطب اليوناني مجموعة منسجمة من التشخيصات والعلاجات لأمراض محددة ومفهرسة عند ابقراط، ثم عند غالبين الذي اتبع المدونة التي كتبها سابقه، والذي أرسى نظرية الأمزجة. سيطرت هذه الأخيرة طويلاً على المعرفة الطبية، وشكلت بترجرج مفاهيمها نقطة التقاء بين ثقافة مهنية ومعرفة دنيوية. من جهة ثانية، أكد أفلاطون («فيدر» c-d264) وجود ترابط بين وضع الجسم البشري وشكل الخطاب، مما أفسح في المجال منذ عصر النهضة، أمام مزج قوي أقامته المعرفة الطبية بين العافية الجسدية والجمال، وبالتالي أمام مضمر طبي في قلب كل جمالية.

وعلى هذه الأسس انتشرت بشكل واسع خمسة أنواع من الروابط ما بين الطب والأدب.

أولها انتشار المعرفة الطبية عن طريق نظم الوصفات الطبية شعراً. وهكذا تمت ترجمة، أو اقتباس، «حكم» أبقراط وكتب غالبين شعراً، كما عمل الشعر على تخليد قيمة التعاليم القديمة. ومهما يكن من أمر، فإن الأطباء ومنذ سيرينيس سامونيكيس

(القرن الثالث) كانوا تحت المظلة المزدوجة لأبولون الذي كان أيضاً الإله الراعي لربات الشعر. شهد العصر الوسيط شرخاً في فن الطب قسمه إلى التشخيص والممارسة العلاجية. أدى هذا الشرخ إلى نسبة الأطباء إلى أصحاب الصنائع الشريفة، فيما جعل الممارسين والجراحين والحلاقين والصيادلة ينتمون إلى أصحاب الفنون «الميكانيكية». وفجأة اتجه الطب نحو الجفاف. وهكذا تغير الأدب العامل على نشر المعرفة الطبية. تطور الشعر الطبي التعليمي: في القرن السادس عشر نظم فراكاستور ملاحظاته عن السفلس شعراً (1530)، وفي القرن السابع عشر نشر الطبيب كيبيه سنة 1655 *«كاليبيديا»* (كيفية الحصول على أطفال وسيمين) باللاتينية، كما أشاد لافونتين في إحدى قصائده بفضائل الـ *«كينكينا»* (1682). تظهر هذه الأمثلة أننا أمام مقولات حديثة يبدو أنها جديرة بأن تنظم شعراً، فيما تركت الحكم التقليدية لمؤلفات الأدب الشعبي وغدا نقد الأطباء معنى متداولاً. ذلك أن ظهور معارف طبية جديدة لامست رهانات ثقافية جديدة. وهكذا فإن اكتشاف الدورة الدموية من قبل الإنكليزي هارڤي (1628) أثار تأملات ديكارت، و*«خطاب في المنهج»* (1637) يعلن قصدية المهمة الجديدة للفيلسوف وتطبيقها على الطب مما يكشف عن المظهر الثاني للروابط القائمة ما بين الطب والأدب: الطب كموضوع أدبي. الصورة الكاريكاتورية للطبيب أسير المعرفة البالية، والممارسات الباطلة، التي تشكل خطراً على حياة المريض، سخر منها رابليه (*«غارغانتيا»*، 1534 ـ 1535) ثم موليير. بات المرض (وبخاصة السويداء) لدى هذا الأخير، وكذلك الطب موضوعين أدبيين لهما منزلة خاصة. وهكذا ظهر موضوع يجوب مجمل الأدب. تكثر صور الأطباء عند فلوبير (شارل بوڤاري) ومارتن دي غار وجيل رومان (*«كنوك»* 1923) وسيلين (*«رحلة في آخر الليل»* 1932) وحتى زمننا هذا. منتقد غالباً، إلا أن هذا العرض قد يغذي صورة بطولية، وبخاصة في الأدب الواسع الانتشار (*«الرجال بالأبيض»* لأندريه سوبيران 1949). في الجهة المقابلة، فإن صورة المريض أو المرض موضوع لا يقل وفرة (رمزها الأبرز: *«المريض بالوهم»* لموليير). إنها نموذجية في حال الجنون. قد تبلغ حد عرض مأساوية حديثة مع تبيان ويلات السيفلس (ابسن، *«الأشباح»* 1881) ومع مدمني الكحول والهذيان الرعاشي في (*«الخمارة المريبة»* 1877) لزولا. وأياً تكن الحال فإن هذا العرض يحجب نظيره، الشخص المريض الذي يبدو صدى المخاوف الكبرى أمام الجنون (موباسان مثلاً «لاهورلا» 1887) الموت، الطاعون، الجدري، السرطان، الأمراض الزهرية التي عادت إلى الواجهة مع ظهور وباء السيدا في مطلع

ثمانينيات القرن الماضي، عملت جميعها على تغذية الخيال الأدبي، بما في ذلك برمزيتها (كامو، *«الطاعون»* 1947).

لكن هناك روابط بين الأدب والطب أكثر عمقاً من قضية المادة الدلالية أو الموضوعاتية المنسوجة غالباً من المعاني المبذولة. إنها تتعلق بدور الأدب «كدواء» أو «مداواة» بل وحتى كفن للشفاء، وصولاً إلى مفاهيم الخلق الأدبي وتلقيه بالذات.

منذ القرن الرابع عشر، نسج غييوم دي ماشو، ونيكول أوريسم، وفيليب دي ميزيير، وجان دي غيرسون، أو كريستين دي بيزان، نسجوا حزمة من المجازات بين الأوبئة العامة والشعر. وبمعنى أوسع فإن النص الأدبي ـ مذكرات يومية، مذكرات، أو سيرة ذاتية ـ هو الإناء الموجع لتعبير الإنسان المتألم. إنه غالباً العامل المعوض عن الألم بسبب وظيفته الخيالية أو الشعرية، أو الوسيلة التي تعمل على مصالحة المريض مع مرضه بمجرد وضع هذا الأخير عمداً ضمن مبدأ الكتابة نفسها، على غرار داء الحصاة الذي يوازيه مونتيني مع صورة الفصل في *«أبحاث»*، وفي خطابه على السويداء. بعد قرنين من الزمن، ستقع شكوى روسو المؤلمة الممهورة بخاتم السادو ـ مازوشية نواة التمجيد السيري الذاتي (*«اعترافات»*، 1764 ـ 1782)، كما الأصل المعقلن لعملية تمييز سابقة على الداروينية (*اميل»*، 1762). وهكذا فإن نصوص الأمراض تجتاح السطح الفاصل للنموذج الجمالي الكبير الذي يربط الصحة والجمال.

مع ظهور الخطاب الفلسفي وزعمه القدرة على قول كل شيء عن الإنسان، غدا الطب رهاناً جديداً يتمم الروابط بينه وبين الأدب. ومنذ القرن السابع عشر انقسمت كبريات الجامعات الفرنسية مونبلييه وباريس بين نظرية حيوية ونظرية آلية (ديكارتية). في القرن الثامن عشر لامست المناظرة مجمل جمهورية الآداب وكان رهانها مركزياً بالنسبة للتنوير: تناولت مفهوم الحساسية بالذات وذهبت إلى ما هو أبعد من الإنسان. حاول أطباء من مثل أنطوان ليه كامي وصامويل تيسو إضفاء الطابع الطبي على الفلسفة من خلال مفهوم الحساسية. الحسويون مع ديدرو والمدرسة الحيوية، وجدوا في هذا براهين لتعزيز مواقفهم الجمالية والأنتروبولوجية حيث يغلب المشروع الفلسفي.

بعد مناظرات التنوير، استقل الطب في حقل خاص خلال القرن التاسع عشر، وأزاح تربع الكاهن على عرش الصحة الروحية للإنسان، عبث الأدب نتيجة لذلك بالاختصاصات، من مثل «الرواية الجديدة» لهنري دي رينييه *«القهيقران»* (1912)،

حيث حل طلب العافية محل البحث عن الخلاص. فيما مضى، غالباً ما اعتبر المرض ـ وبخاصة السفلس والسل ـ طريقاً للعبقرية، مع الرومانطيقية، وحتى عند بلزاك (*«لويس لامبير»* 1832) ضمن التلاقي شبه العلمي ما بين التمايز الجسدي والفرادة الفكرية، أو ما يعبر عنه بوضوح ت.مان في إبرازه العلاقة بين علم الأمراض والوعي (*«الموت في البندقية»* 1913، *«الجبل السحري»* 1924) وهذا ما صوره أيضاً في كيبيك في النصف الأول من القرن العشرين الشاعر سانت ـ ديني غارنو.

هذه النظرة إلى الأدب باعتباره داء ودواء ترتكز على علاقة خامسة أكثر عمقاً أيضاً، والتي تعتمد على ما تقدمه الأبحاث الأنتروبولوجية والمعرفة الطبية. لطالما شكلت نظرية الأمزجة إطاراً لتحليل الإنسان وتأويله، لعواطفه و«طبعه» (بحسب الطريقة التي تتوزع فيها نسبة هذه الأمزجة وما إذا كانت تتوزع بشكل حسن أو سيىء) ومن ثم، وبحسب هذا، تفسير الفعل الفني والأدبي، ضرورته، مصادره، وتأثيراته. نحن نعلم، أن النظرية اليونانية الأولى، تعتبر أن الإنسان يميل بطبعه إلى المحاكاة، وأن هذه الحقيقة تفسر فكرة التخلقية والفن عند أفلاطون وأرسطو. وكذلك أمكن تحديد هدف المؤلفات بقصدية علاجية وشفائية من خلال التطهير. فيما يتعلق بالخلق، لطالما أقيمت علاقة وثيقة بين السويداء التي ترجع إلى زيادة في «المرة السوداء» (المزاج الأسود) والعبقرية الخالقة: تعطي إحداها فائضاً في الخيال، يجعله الابداع متنفساً، بالغاً به حد النوبات التي قد تصل حد الجنون. عندما أدت الاكتشافات العلمية إلى إعادة النظر بنظرية الأمزجة، التفت الأدب إلى الأبحاث القبنفسانية من مثل علم الهيئة الذي شغف به بلزاك، غذت الأبحاث التي تناولت البنى الوراثية والنماذج المكتسبة من دراسة النفسية، غذت المدرسة الطبيعية التي أخذت عن الطب المنهج القائم على التجربة. (زولا، *«الرواية التجريبية»*، 1880). بعد ذلك، ومع ما جاء به فرويد، لعب التحليل النفسي، عند السرياليين، دور مرجعية انتروبولوجية مسيطرة لا تزال قائمة حتى الآن. إنه لا يقدم مفهوماً للإنسان وحسب، وإنما يقدم أيضاً مفهوماً للغة، وللخيال باعتباره مكاناً للغة، مما يجعل العلاقة الممكنة مع الأدب أكثر وثوقاً. وهكذا، بنظرية الأمزجة أو بالتحليل النفسي، قدم الطب تفسيراً لنقطتين جوهريتين: مصدر الإلهام والرغبة في الكتابة، وطبيعة وتأثيرات المتعة الأدبية.

يجعل هذان المظهران الأخيران ـ مفهوم الأدب كفعل علاجي، والتفكر بالموضوعات الأنتروبولوجية للجمالية الأدبية ـ من الطب لا مجرد «موضوع» أدبي من

بين سائر الموضوعات ولكنه يقيم علاقة مشاركة في الجوهر مع الكتابة مرسياً بهذا حضور الجسد في صميم نشاط يبدو الأكثر فكرياً.

Cabanés J.-L. (dir.), *Littérature et médecine,* Bordeaux, 1997. -Dandrey P., *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière,* Paris, Klincksieck, 1998, 2t. -Danour R., *Le corps souffrant: Littérature et médecine,* Paris, Champ Vallon, 1994. -Lévy J. & Nouss A., *Sidafiction. Essai d'anthropologie romanesque,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994. -Pigeaud J., *L'art et le vivant,* Paris, Gallimard, 1995.

ايريك ڤان در شورين

راجع: الإناسة؛ الجسد؛ العبقرية؛ الأمزجة؛ السويداء؛ الأهواء؛ التحليل النفسي؛ الأهجية؛ العلوم والآداب؛ الموضوع.

الطباعة IMPRIMERIE

تعني الطباعة فن نقل عناصر مكتوبة ـ أولاً علامات الكتابة، إذن نصوص ـ على مساحات مسطحة (ورقية غالباً): كانت عملية النقل طوال خمسة قرون تتم بواسطة ضغط (من هنا التسمية طباعة) حروف مركبة إما مجوفة وإما نائتة، قبل أن يؤدي إدخال التقنيات الفوتوغرافية، ثم التصويرية الكهربائية والمعلوماتية إلى قلب مهنة الطابع رأساً على عقب.

ظهرت حوالى سنة 1440 على يد غوتنبرغ أو في محيطه، اقتبست المطبعة في عملية إنتاج النصوص طريقة معتمدة على نطاق واسع في ميدان النسيج (الأنسجة «المطبوعة»). مصدر الجدة ليس في الطريقة بحد ذاتها، ولكن الاختراع ـ والتقنية ـ في صناعة حروف متحركة من الرصاص يتم جمعها لتأخذ «شكلاً» ويعاد استخدامها حتى فناء المعدن. من جهة ثانية، كان من غير الممكن الإفادة منها إلا باستخدام مادة أقل كلفة من جلد الحيوان (الرق)، والواقع أن الورق القديم الاستخدام في «الشرق» لم يدخل أوروبا إلا في القرن الثاني عشر. منذ صناعة أوائل الكتب في النصف الثاني من القرن الخامس عشر («الاستهلاليات» والتي يعتبر أشهرها في سنة 1455 «الكتاب المقدس» لغوتنبرغ) يمكن اختصار تاريخ الطباعة بأربع مراحل.

اجتماعياً واقتصادياً أثارت الطباعة مجموعة من العمليات المعقدة دفعة واحدة حيث يصعب الفصل بين ما هو رأسمال نقدي ورأسمال فكري: تطلبت آلات باهظة الثمن، كما تطلبت معلمي طباعة ومعاونين لهم يعرفون القراءة بما في ذلك اللاتينية بل واليونانية. فضلاً عن هذا فإن الطباعين ومنذ البداية كانوا غالباً، واستمروا كذلك

مدة طويلة، كانوا في نفس الوقت صناعاً وتجاراً (مكتبيين) وباعثين على التأليف أو شركاء في الكتب (ناشرين). وهكذا نلاحظ في البدايات علماء متصدين مثل اتيين (في فرنسا) أو بلانتين (في أنفير حوالى القرن السادس عشر). وهكذا وإزاء قوة انتشار وسيلة الإعلام هذه، جهدت كل من «الكنيسة» (حتى القرن السابع عشر) و«الدولة» للعمل على مراقبتها: إرغام الطابعين الباريسيين على الإقامة في «الحي اللاتيني»، إخضاع امتياز حق الطباعة وسلطة المراقبة للسلطة الدينية. تقنياً، استمرت المطبعة يدوية حتى القرن الثامن عشر، تتألف آلة الطباعة بشكل أساسي من صفيحة أفقية ثابتة (الرخامة) توضع عليها الأحرف المركبة، ومن صفيحة متحركة تأتي لتضغط على الرخامة بواسطة برغي تحركه عتلة. يجري توزيع الحبر على الأحرف المركبة بواسطة محبرة، ثم بواسطة لفافة يدوية. وبدءاً من القرن الثامن عشر عملت المكننة المتطورة للطباعة على تحسين دقة العمل والإنتاجية، عملية الطبع التي لم تعد يدوية صارت أقوى وأكثر انتظاماً، ثم أدى إدخال المطبعة المزدوجة إلى الطباعة (على الوجهين) دونما أي انقطاع. وأخيراً عمل ظهور المطبعة المحورية إلى زيادة سرعة التنفيذ بشكل خيالي، دون أية إساءة للنوعية، لأنَّ قوة الطبع باتت تنصب على خط تماس أسطوانة مع الرخامة فقط (أو مع أسطوانة ثانية) لا على كامل الرخامة. سمح بهذا التجديد الأخير وهيأ له، الإنتاج الورقي على شاكلة لفافات بدلاً من صف الأوراق بالطريقة التقليدية. في مرحلة ثالثة جرى تحديث عملية تنضيد الحروف بدءاً من آلات التنضيد في القرن التاسع عشر حتى التصوير التنضيدي الذي فتح الطريق إلى أوتوماتيكية كاملة للعمل، مما شجع الاستثمار الصناعي، وضمن النجاح لعمليات ضخمة قادرة على استهلاك آلات تزداد قوة واكتمالاً مع الأيام. أدى تصميم المعلوماتية والميكرو ـ معلوماتية في العقود الأخيرة إلى قلب مهنة الطباعة رأساً على عقب بحيث أصبح بالإمكان إقامة مصانع أوتوماتيكية للطباعة، من الجاهز لجعله كليشه حتى الجاهز للتجليد، ومضاعفة الوحدات الأكثر خفة والقادرة على تلبية طلب غاية في التنوع.

من الخطأ أن نظن أن هذا التطور قد تم بطريقة متجانسة. ارتبط التطور التقني للمطبعة بزيادة الطلب، وتغير هذا الأمر بشكل كبير من نموذج مطبوع إلى آخر. في القرن التاسع عشر ظهرت غالبية التجديدات في قطاع الصحافة الدورية، وتحديداً اليومية منها والمصورة. ثم أدى تكاثر المعلومات الإعلانية بكافة أشكالها إلى تقدم

تقني آخر. تبع الكتاب الذي لا يمتلك نفس الوتيرة الإيقاعية ولا يتوخى نفس الربح المادي، تبع هذا التحول بشيء من التأخر. هذا البون، يبدو أكثر وضوحاً في النشر الأدبي حيث عملية الاستثمار مشكوك فيها إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة المنتج.

هذه المطبعة، ولأنها أدخلت وسيطاً ميكانيكياً بين الإنسان الذي يكتب، وسمحت بمضاعفة ـ وبكلفة ـ متواضعة وبسرعة ـ إعداد نفس النص، ومن ثم ترويجه لدى جمهور عريض، هذه المطبعة قلبت الأدب رأساً على عقب ـ خصائصه الكلية كما آلية عمله الاقتصادية والاجتماعية. الخصوصية الاقتصادية لكتاب الأدب العام يظهر النظرة الملتبسة لممثلي الحياة الأدبية للمطبعة. فهي من جهة تبرز تطفل الحقائق الاقتصادية وتلك المتعلقة بالكمية في مجال الخلق الجمالي، كما أنها تجعل من النص شيئاً وذلك بإخراجه من دائرة المبادلات ما بين الأفراد. وهي من جهة ثانية تمنح شكلاً مادياً لنتاجات الفكر وتضفي عليها وجوداً ملموساً. ومن وجهة النظر هذه فإن الطابع لا يبعد كثيراً عن الكاتب: أحدهما كما الآخر يعتبر العنصر المكتوب (مخطوطاً كان أم مطبوعاً) مادة أولية أكثر مما يعتبره علامة.

ولهذا السبب نرى أن الطباعة الأدبية مرتبطة أكثر من أية طباعة أخرى بما يبرز، ولو من قبيل التأثير، طبيعتها الحرفية (الأشكال، السحب على ورق مخصوص، إلخ). إلى حد أنه مع انقلاب غريب في الأدوار انتهى الأمر بتقنية صنع الكتاب الأدبي إلى حد إكسابه القيمة التمييزية الثقافية التي تمنحها للنص.

Audin M., *Histoire de l'imprimerie*, Paris, Picard, 1972. - Chartier R. & Martin H.-J. (dir.), Histoire de l'édition française, 4 t., Paris, Promodis, 1982-1986. -Combier M. & Pesez Y. (dir.), *Encyclopédie de la chose imprimée. Du papier à l'écran*, Paris, Retz, 1999. -Martin H.-J., *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1988.

آلان ڤيلان

راجع: الرقابة؛ النشر؛ القراءة والقارىء؛ الكتاب؛ السوق الأدبي؛ الترقيم؛ امتياز المطبعة؛ الطباعة (طريقة الطباعة).

طرائق تعليم الأدب — DIDACTIQUE DE LA LITTÉRATURE

راجع: التعليم

الطرس — PALIMPSESTE

راجع: إعادة الكتابة

الطرفة ANECDOTE

حدث صغير خال من الأهمية على هامش الحكايا الرسمية، تدين الطرفة بحظوتها إلى السرد الذي يبرز ميزتها المرحة، أو الفضائحية أو السرية. وعلى سبيل التوسع تعني «الطرفة» إذن الحكاية التي تجعلها معروفة: موضوعاتها متنوعة، تدعي الصدقية دائماً، تشكل حكاية قائمة بذاتها، قادرة بقليل من الكلمات على إثارة فضول السامع. مصدرها الحديث، غالباً ما ترد الطرفة في المكتوب في خطاب أول هو في الأعم الأغلب روائي أو تاريخي تؤدي ضمنه وظائف متنوعة: قد تكون مثلاً تدعم فكرة عامة، بيانية، تزيد من سطوة الخطاب الواردة فيه، مسلية، تذكي انتباه القارىء، معروضة كحادثة حقيقية تزيد من زعم مصداقية الخطاب.

مصدر اللفظة «طرفة» كتاب المؤرخ البيزنطي پروكوب دي سيزاريه (490 ـ 562؟) *«حكايا سرية»* أو *(Anekdota)* التي تشكل الحمائل شبه الرسمية وغير المعدة للنشر لكتاب *«تاريخ حروب الإمبراطور جوستنيان»* كتاب تبجيلي ضخم. كتبت عند موت الحاكم، تحوي الـ *(Anekdota)* كل الحكايا الفضائحية والسرية التي طبعت بطابعها حكم جوستينيان وتظهره كطاغية متعجرف. وباستعمال مخصوص، طبعت هذه الطرائف ومنحت اسمها لأنواع الكتابات القائمة على كشف الخصوصيات المخبوءة لكبار الشخصيات. ففي فرنسا مثلاً هذا هو حال *«أحدوثات»* تاليمان دي رييو (1619 ـ 1692): ما يقرب من 350 حكاية صغيرة تصور لوحة غير متوقعة ووقحة لعهود كل من هنري الرابع ولويس الثالث عشر و «الريجانس» (عهد وصاية دوق أورليان م.م.).

ومع ذلك فإن هذه الآثار، التي استمر تراثها منذ سان ـ سيمون وصولاً إلى ما يكشف عن الحكايا السرية لقادتنا الحاليين، لا تشكل القسم الأهم من كنوز أدب الطرفة. وواقع الحال أن هذا الأدب نما وانتشر في المجال الدنيوي والخاص على شاكلة حكايا صغيرة لاذعة وطريفة تولى عرضها رواة مقتدرون من مثل مدام دي سيڤينيه في *«الرسائل»* (1671 ـ 1696). ومنذ ذلك الحين تراجعت المصداقية لمصلحة الغرابة والطرافة، وتمكن الروائي من التاريخي: باتت الطرائف غالباً نكاتاً تزين الحديث.

وهكذا انتشر نموذجان من الكتب. النموذج الأول الذي أقبل عليه الجمهور ويتوخى تغذية الحديث، يقوم على سرد وقائع صغيرة حقيقية: تجميع لطرائف تتعلق «بقضايا مشهورة» (مجموعات تذكر جميع الظروف المتعلقة بهذه الدعوى أو تلك)،

أحدوثات، أو نصوص تحتل عدة صفحات يذكر فيها الكاتب دون أي اهتمام بالأسلوب عناصر نزاع معين أو دعوى متعلقة به.

ظهر هذا النوع من المؤلفات في النصف الثاني من القرن الثامن عشر على وجه الخصوص ليستمر في القرن التاسع عشر في سرد الأحداث التي باتت مذ ذاك تنشر في الصحف.

تركز النصوص الأخرى على المظهر السردي للطرفة: وخاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر «طرائف» أو «أحدوثات» متنوعة النعوت («ماجنة» «بورجوازية» «حديثة». . .) تتكاثر بأحجام صغيرة شعبية، تتحول إلى موسيقى أحياناً، وتتجه نحو المسرح أحياناً أخرى، لا شيء يجمعها سوى الإيجاز وقلة الاحتفال بالصنعة. سرعان ما لف النسيان هذه الآثار وكان علينا البحث عن استمرار الطرفة في الروايات.

شكلت الطباعة وحدها حدثاً في تاريخ الطرفة على اختلاف أنواعها. منشورة شفهياً أو في الصحافة، سرعان ما تقع في النسيان، اللّهم إلا إذا أعيد استخدامها في نص ثانٍ يمكن أن يغدو مصدرها: هذا هو حال جميع الآثار المستوحاة من أحداث واقعية، والتي اختارها المؤلفون وأدرجوها في مجموعات طرائفية. يذكر تاليمان حكاية يقول إن موليير استوحاها في مسرحيته *«تارتيف: المتوارع» (حكاية الأب جوزف)* التي أعيد طبعها بدءاً من سنة 1657 ثم 1834) في القرن التاسع عشر، مثلت عناوين الأحداث المختلفة الدور نفسه: وهكذا فإن ستندال استوحى فكرة «الأحمر والأسود» من مقالة في جريدة. «فكرة» لا رواية: الطرفة ليست سوى مادة ينبغي أن يبعث الأسلوب فيها حياة لتغدو أدباً، هذا مع العلم أن الطرفة نفسها قد تصلح منطلقاً لأثرين لا شيء يجمع بينهما.

هذا وتجدر الإشارة إلى أن الطرفة قد لا تتحول وتتبدل دائماً: رغم كونها تفتقر إلى الأسلوب في وضعها الخام، إلا أنها ذات شكل روائي تام يمكنه قطع زمن حكاية وتسلسل السرد. حكاية داخل الحكاية، تغني الطرائف النص، وبإيجازها تمنح فرصة قراءتها كما لو أنها روايات محتملة. وهكذا تفتح فضاء من الحرية يفيد منه بعض الكتاب: وهكذا فإن الـ «غونكور» في *«الجورنال»* جعلوا من الطرائف مصادر لتنويعات أسلوبية وموضوعاتية لا حد لها.

تبدو الطرفة من خلال هذه الاستخدامات الأدبية قريبة من أشكال موجزة أخرى. إنها قريبة من «الآنا» على وجه الخصوص. وكذلك من الحكم أو الأقوال

المأثورة، تشترك بالشكل الحكمي، وإن امتازت بمظهرها الروائي. إنها شكل روائي في حده الأدنى، وهذا ما يجعلها تختلف عن الحكاية والقصة.

Hourcade Ph., «Problématiques de l'anecdote à l'âge classique», *Littératures classiques, 1997, n° 30. - - Montandon A., Les formes brèves,* Paris, Hachette, 1992.

كارين لانيني

راجع: «الآنا»؛ التمثل (ضرب المثل)؛ خبر تافه (مختلف)؛ أشكال مختصرة وحكمية؛ القصة.

الطفولة والفتوة ENFANCE ET JEUNESSE

يتم تحديد أدب الأطفال والفتيان بحسب الجمهور الذي يتوجه إليه. يكتب خصصياً للفتيان، يعني أنه يتوجه إلى قراء، العمر الأقصى لأحدهم حوالى خمسة عشر عاماً، وهذا يستبعد مما يقرأونه الكتب التي يمكن أن تروق لهم ولكنها موجهة أصلاً للراشدين.

يتعلق الأمر بصنف حديث نسبياً، يرتبط نموه في قسم كبير منه بتطور مفهوم الطفولة، والاعتراف الجماعي بهذه الطبقة إضافة إلى الإجراءات السياسية التي اتخذت لمصلحتها وخاصة تلك المنبثقة من خطط تعليمية بدأتها الطبقات البرجوازية وتحققت عبر انتشار دمقرطة التعليم في القرن التاسع عشر.

باعتباره ظاهرة ثقافية تمارس بشكل واسع، لأدب الأطفال أصول مشتركة مع أصول الأدب الشعبي. الصفحات الأولى المقروءة من قبل أطفال الطبقات الأقل ثقافة هي غالباً الصفحات الأولى المقروءة في الأسرة، باعتبار أن الطفل يمثل الجيل الأول الذي يعرف القراءة. بالاستناد أيضاً إلى الشفاهية، وإلى فولكلورية الحكايا والأناشيد والأمثلة الخرافية (التي تمثل أوائل البنى الروائية التي يحفظها الأطفال) فإن هذا الأدب الحافل بالرسوم لا ينفصل عن البنية العامة.

في القرن السابع عشر، كان الطفل لا يزال مجرد «رجل مصغر»، وكانت الكتب المعدة لتعليمه تؤخذ في العادة من البنية الأدبية العامة. أدب تهذيبي يتناغم غالباً مع الدين والفضيلة، حكايا أخلاقية وفلسفية، قداسة وإشادة بالأسرة والأمم النموذجية، نصوص منتقاة أو موصى بها من قبل المؤدبين للعقول التي في مرحلة التكوين (مثل «*تيليماك*» لفينيلون 1699، و«*الأمثلة الخرافية*» للافونتين 1668 ـ 1693، التي وجهت لدوق بورغونيا الشاب، شكلت جميعها النسيج الأولي لمطالعات الأطفال، والأشكال الأولى الملازمة لأدب الفتيان والتي استمرت طويلاً امتياز نخبة، ومعتبرة ركيزة أقل صرامة للتربية الأخلاقية.

في القرن التاسع عشر، ظهر أدب الأطفال والفتيان كما نعرفه اليوم. يتوازى ظهوره مع تقدم التعليم والطباعة ولكن أيضاً مع آلية التخصص التي عرفها الحقل الأدبي يومذاك. في نفس الفترة تضاعف عدد المجلات والمجموعات الموقوفة على هذا الأدب، وانتشرت سلاسل روايات المغامرات والعادات (من بينها «مكتبة الوردة» وحلقات «الكونتيسة دي سيغير» و«ج. ڤيرن»). غدا أدب الفتيان أكثر لعبياً، وهو مدين لهؤلاء لا بنجاحاته الأولى فحسب، ولكن أيضاً بتعلق قرائه ونمو عددهم.

في القرن العشرين، غدا أدب الفتيان ميداناً مربحاً وبشكل خاص لكتّابه ومصوريه المشهورين. منتجاته المتعددة، نوادي من نوع «بست ـ سيلرز»، وفرت للعديد من دور النشر قسماً لا بأس به من أرباحها مما دفع ببعضها إلى حد التفكير بوقف نفسها على هذا النوع من الأدب. في خضم انطلاقة النشر، عرف أدب الفتيان رواجاً في بداية سبعينيات القرن الماضي بفضل ظهور مراكز الأبحاث، مؤسسات ومجالس الكتاب المعد للأطفال الذين عملوا على عرضه وترويجه في المكتبات التجارية والعامة. يضاف إلى هذا أن محاضرات عن أدب الفتيان تشكل جزءاً من التدريس الجامعي للمدرسين المستقبليين المكلفين بدفع التلامذة إلى المطالعة. هذه الأشكال المتنوعة للاهتمام المؤسساتي والتي تفضي إلى المساهمة في ترويج الأدب، تشهد على الحيوية والأهمية الثقافية لهذا النتاج المخصوص.

Caradec F., *Histoire de la littérature enfantine*, Paris, Albin Michel, 1977. - Escarpit D., *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe: panorama historique*, Paris PUF, 1981. - JAN I., *La littérature enfantine*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1984. - Madore É., *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Monntréal, Boréal (Boréal Express), 1994.

آني كانتين

راجع: الحكاية، الأدب التعليمي، الأدب الشعبي، الجمهور، النفعية.

الطليعة AVANT-GARDE

الطليعة بالمعنى العسكري هو القسم الذي يسير (وبالتالي يقاتل) في مقدمة الفصائل. وعلى سبيل المجاز، (وغداة الثورة الفرنسية) أخذت الكلمة تعني في السياسة، وفي الفن، الأفكار والأشكال التعبيرية التي قطعت مع الايديولوجيا والجمالية السائدتين والتي غالباً ما يتم إعلانها والتعبير عنها في بيان صادر عن مجموعة على شيء من التنظيم.

يمكن استخدام هذا المصطلح للإشارة إلى حركات، تيارات ومدارس اعتبرته تاريخياً (أي في القرن العشرين) بمثابة محرك لالتزامها الجمالي والسياسي، ولكن

يمكن تقديمه أيضاً باعتباره إطاراً يسمح بتبيان تطور الأدب عن طريق استخلاص نقاط القطع، آليات التمايز في ممارسات الجماعات وفي البيانات. بهذا المعنى يمكننا الكلام عن طليعية فيما يتعلق بالرومانطيقية مثلاً في تعارضها مع الكلاسيكيين، عن البرناسية كما مثلها ليكونت دي ليل أو الواقعية أيضاً كما عند كوربيه، شامفلوري ودورانتي، وبالطبع كما في مدارس أخرى ظهرت عبر القرون وقامت بعمليات قطع جمالية جذرية أو جزئية. مقاربة من هذا النوع للطليعة هي بدون شك وسيلة فعالة لتحليل تكوّن مجموعات الكتّاب، تثبيت الخيارات الجمالية الجديدة، والنضال من أجل تحقيق الغلبة في الحقل الأدبي. بيد أن التوسع في الدلالة قد يفضي إلى إفراغ المفهوم من مادته التاريخية الخاصة، ذلك أن الطليعة مرتبطة بتاريخ محدد، بمرحلة زمنية شهدت تجديداً أدبياً ملحوظاً، والكلمة لم تستعمل بهذا المعنى تماماً إلا في القرنين التاسع عشر والعشرين.

بمعنى أوسع ومجازي الطليعة قد تعني كل جمالية قطعت مع الموروث وبالتالي تصف عملية التعاقب الدينامي الذي هو في أساس تاريخ الأدب. في حال التسليم بهذا فإن الطليعة تعني القطب والحركة المجددة تاريخياً لكل إبداع، والتي يعبر عنها منطقياً بمعارك «المحدثين» ضد «القدماء» وفق مصطلح القرن السابع عشر.

لم يكتسب هذا المفهوم مشروعيته إلا بالتعالق مع المفهوم الحديث للأدب إضافة إلى فلسفة التاريخ. في القرن التاسع عشر عندما حدد الأدب مجال اهتمامه متحرراً من علم الأدب والتنميق شاعت لفظة «طليعي» ودخلت معجم النقد الأدبي. في العام 1830 ظهرت اللفظة على التوالي تقريباً في الخطاب السياسي الفني والأدبي. في السياسة كانت تعني الطبقة الاجتماعية القليلة العدد المعارضة للبرجوازية المسيطرة، البروليتاريا التي ولدتها الرأسمالية الصناعية. توسعت الماركسية بعد ذلك في استخدام هذه اللفظة. في الأدب استخدمها النقد المحافظ للسخرية من المواقف الحداثية للأجيال الشابة. الأدباء المعنيون، الرمزيون والجماعات الصغيرة المتنوعة التي ظهرت في نهاية القرن، وكذلك الانطباعيون في الفن، لم يستخدموا هذه الصفة للتعبير عن أنفسهم. ولكن فيما بعد نعت نقد القرن العشرين هذه الحركات بأنها طليعية، هذا ما فعلته ج. كريستيڤا عندما نعتت مالارميه ولوتريامون بأنهما طليعة أدب زمنهما. تمت استعادة واستخدام هذا المصطلح في بداية القرن العشرين من قبل الجماعات الأدبية الصاعدة. ولدت الطليعية على هذه الصورة في رحم مفهوم حرب كلامية والتزام في الأدب، طامح إلى إخراج هذا الأخير من انغلاقه على نفسه وتحقيق مصالحته مع الحياة. في مواجهة القيم المسيطرة للرمزية فإن غالبية الحركات المنتهية

بـ «. . .ية» التي ظهرت ما بين 1890 و1914 طمحت من خلال مشروع، هو أيضاً سياسي، إلى مصالحة الفن مع الحياة: الحيوية، الأنسية (ف. غريغ 1902)، الإجماعية (ج. رومين وشعراء الـ «أبيه» (1908) المستقبلية (مارينيتي 1913)، الفكر الجديد (ب. ديرميه)، إلخ. . . كلها مواقف تؤكد باضطراد جذرية إعطاء الأولوية لحياة جماعية، منسجمة وخصبة، تمجد سيطرة السرعة والآلة والطاقات الحية. في ألمانيا انتشرت قيم مشابهة داخل حركة طليعية وحيدة هي التعبيرية والتي كانت مع ذلك أكثر تشاؤماً فيما يتعلق بمصير الإنسانية مما هو عليه الحال لدى الجماعات الأدبية الفرنسية الصغيرة وأكثر جذرية منها فيما يتعلق بوضعية الفن والأدب ـ ومن التعبيرية ولدت الدادية (ظهرت في زوريخ على يد تزارا سنة 1916).

إثر الخروج من الحرب العالمية الأولى أدرك السرياليون ضرورة خوض معركة طليعية أكثر جذرية وأقل تشتتاً. ما بين 1919 و1924 وضع كل من بريتون وسوپول وأراغون استراتيجية زاد من قوتها المنزلة المميزة التي منحتها مجلتهم *«الأدب»* لدادا، والتي نجمت عنها حركة طليعية هي الأكثر تنظيماً في التاريخ الأدبي الفرنسي: السريالية، لكن هذه الاستراتيجية ما كان لها أن تنطلق إلا بعد عملية قطع مع صحابة «تزارا»، حيث أنكر أ. بريتون في مقالة له بعنوان *«دعوا كل شيء»* (نشرها في مجلة *«الأدب»* السلسلة الجديدة رقم 2 نيسان 1922) أنكر العدمية. إضافة إلى مشروع جمالي قوي (منذ *«البيان السريالي»* الأول 1924) وإلى برنامج سياسي شبه جذري واعتراضي إلى جانب الحزب الشيوعي الفرنسي (بدءاً من النصف الثاني لسنة 1930)، صار لهذه الحركة «زعيم» هو اندريه بريتون. استمرت هذه الحركة الطليعية ما يقرب من أربعين عاماً مخلفة فروعاً وانشقاقات يزيد قربها من المصدر أو ينقص. وإذا تجاوزنا قيام جماعات صغيرة، نادراً ما عرفت الشهرة (مثل ديلي بول أو فانتوماس في بلجيكا، الآليين في كيبيك) والحركات التي اعتمدت الدينامية السريالية ذات العلاقة مع الثورة المناهضة للكولونيالية (في الأنتيل مثلاً)، فقد تميزت مرحلة ما بعد الحرب بموجة طليعية ثانية تحلقت حول ثلاث مجلات: *«تيل ـ كيل»* لصاحبها فيليب سولير، *«شانج»* لصاحبها جان پيار فاي والمشتركة «*TXT*» التي أسسها كريستيان بريجون وجان ـ لوك ستينميتز. ثلاث مجلات، ثلاث مجموعات مدعومة من قبل ثلاثة ناشرين هم على التوالي (لي سيبي، سغهير ـ لافون، وكريستيان بورجوا) تجمعهم رؤية ثورية مشتركة: فكرة عملية حول القدرات المحولة للغة ذات علاقة مع نظرية للدفع. على المستوى السياسي تخلصت المجموعات الثلاث من مفهوم الأدب الملتزم الذي تبنته بعيد الحرب مجلة سارتر *«الأزمنة الحديثة»*. انتشرت

الطليعية مواجهة البرنامج «الوجودي» مبشرة تارة بالماوية *(تيل كيل) وتارة أخرى بالماركسية المنشقة (شانج) وطوراً بما بعد الموقفية الفوضوية المنبثقة عن أحداث 1968 (TXT)*. هناك سمة بارزة مشتركة بين هذه التيارات الثلاثة ـ وهي على كل حال، واضحة نسبياً تكشف عنها التبادلات والأعمال المشتركة ـ هي إنها نهدت لمشروع مزدوج نظري وعملي. نادت بعدم التمييز بين الأنواع والتصنيفات القديمة تنصهر في ممارسة واحدة هي «الكتابة» أو «النص». بالدعوة إلى أولوية الكتابة أو النص كان لا بد من حسم قضية «المعنى»: لم يعد مكاناً لليقين ولا حتى للشك، ولا حتى مستودعاً لفكرة في حال الحركة، الكشف الذي ينبغي تبيان مختلف وجوهه، والذي يصلح سلاحاً للمعركة هو «الشكل». إنه الوحيد الذي يملك الطاقات التحويلية: نهلت *«تيل كيل»* شأنها في ذلك شأن *«شانج»* و *(TXT)* من آخر ما توصلت إليه الألسنية (أساتذتها هما جاكوبسون وتشومسكي) من حجج شعرية ثورية تجسد حال مجموع الاقتصاد الليبيدي الذي يحرك الفرد في العالم. في المقابل، الشاعر ـ الصنم للمجلات الثلاث كان فرانسيس پونج الذي أطاحت ممارسته الشعرية بمخلفات الشعر الرومانطيقي التي عجزت السريالية نفسها عن الإطاحة بها. وأخيراً تم نبش ماركس وفرويد «بطريقة فضائحية» من قبل هؤلاء النقاد الشبان الذين لم يترددوا بالإجهاز على الأرثوذكسيات التي أرستها الماركسية والتحليل النفسي.

تعتبر هذه الجماعات اليوم بشكل عام أنها آخر طليعيي القرن الماضي رغم أن حركات تلتها (العمودية أو الخيال الجديد Perpendiculaire، la Nouvelle fiction) حاولت حمل الراية. بدا هذا بالنسبة لكثيرين دلالة بارزة على دخول الثقافة مرحلة ما بعد الحداثة التي ترفض تصوراً للفن ينزع باتجاه ميتة الأصالة والتقدم.

KRISTEVA J., *La révolution du langage poétique. l'avant-garde à la fin du XIX^e s.: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Le Seuil, «Tel Quel», 1974. - LOURAN T. «Sociologie de l'anvant-gardisme», L'homme et la société, 1972, n° 26, p. 45-68. - SOMVILLE L. *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le movement poétique, 1912-1925, Genève, Droz, 1971. - Coll.: Exporation des avant-gardes, n° spécial de la Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975-1.

جان ـ بيار برتران

راجع: الآلية؛ المقاهي الأدبية؛ التجديد؛ الحداثة؛ التداور؛ كيبيك؛ السريالية؛ الرمزية.

الطمأنينية QUIÉTISME

(مذهب تصوفي يرى أن الكمال يقوم على حب الله وسكون الروح)

حركة دينية، ظهرت في القرن السابع عشر، اتهمت بالهرطقة، قامت الطمأنينية

على موروث «الحب الخالص»: تنادي، بأن النفس البشرية يجب أن تبحث عن راحتها في «الله» دون خوف من عقاب، أو طمع بثواب ـ شكل من أشكال الطمأنينة المسيحية. وللوصول إلى ذلك، على النفس البقاء في حال من عدم النشاط، والتواصل اللاشفهي، وحتى السلبية، وألا تعيش وتقرر إلا وفق الإلهام الإلهي.

ظهرت الطمأنينية، أو عادت إلى الظهور، بعد إدانة ميغيل دي مولينوس سنة 1687، راهب إسباني في روما، داعية مشهور، عرف كتابه *«الدليل الروحي»* نجاحاً كبيراً في العديد من البلدان. أظهرت السلطات ردة فعل معادية للتصوف أخذت تزداد مع الأيام. في فرنسا، أثارت ردة الفعل هذه معارك إدانة دارت حول مدام غييون (*«الطريقة القصيرة والسهلة لإلقاء موعظة»* 1684) وحول فينيلون، في أجواء صخب كهنوتي ـ دنيوي. العديد من المؤلفات السابقة كان ينتمي إلى هذا التيار، من بينها ترجمة بحث غاغليياردي من قبل بيريل (1597) ثم من قبل ج.ب. كامو، و*«ملذات الروح»* لديمارت دي سان ـ سورلين (1658). انعكس صدى هذه الأحوال في الأشعار الزهدية (هوبيل، مالاڤال) التي استلهمت بخاصة «اللاهوتية السلبية» لمتصوفي الدين (تولير، سيزو، والمعلم ايكهارد).

كانت عقائد الزهد تثير ريبة «الكنيسة»، ذلك لأنها قد تتسبب بانحرافات (نسبت على التوالي لهرطقات العصور القديمة، والوسيطة من مثل المتصاوفين وأتباع «الفكر الحر»، أو الحديثة مثل القائلين بإعادة التعميد، و«الأليمبرادوس» الإسبان) من بين هذه الانحرافات، الغموض المطبق لمعنى المسؤولية الأخلاقية تحت شعار «منعة وعصمة» الملهمين، والتحلل من الممارسات المتعلقة بالأسرار المقدسة. تعامل القرن السابع عشر بحذر شديد مع التصوف أياً يكن نوعه، من خلال رصد الدلالات الملموسة لسلوك شاذ. انتهى الأمر بالتأثير الذي مارسته مدام غييون على فينيلون، وعدد آخر من كبريات السيدات (مثل مدام دي مينتينون التي تعرفت إليها سنة 1691)، انتهى إلى إثارة القلق. وهكذا وجدت «كنيسة فرنسا» التي سبق لها أن انقسمت حول الجنسينيين، وجدت نفسها في مواجهة ظاهرة منتشرة على نطاق ضيق جداً، وتكاد تكون كبش محرقة. لم يكن الجنسينييون آخر من قام بالتحريض (جيربيه، كيسنيل) من المؤيدين *«حكاية عن الطمأنينية»* (1698) لبوسييه. صارت لفظة «طمأنيني» اتهاماً. اعتبرت مدام غييون أول الأمر أرثوذكسية وأدينت وسجنت (1696 ـ 1703). دفاع فينيلون، الذي كتب *«حكم القديسين»* ليظهر أن آباء الكنيسة يعتقدون بمبدأ «الحب الخالص» شكل حجر عثرة في وجه رغبة البابا بإدانته سنة (1699). تم

تطويع فينيلون. لم يغب المثل الأعلى في «الحب الخالص» و«السكينة في الله»: استمر تأثير مدام غييون عبر الفارس رامسيه، الذي كان أمين سرها وأمين سر فينيلون، وأصول الماسونية الإسكتلدنية، وحركة الصاحبيين (ج. فوكس)، والتقويين (ويسليه) ومتصوفي القرن التاسع عشر (كلود دي سان ـ مارتن، اي. ليڤي).

تضمنت حركة «مناهضة ـ الإصلاح» (أو الإصلاح الكاثوليكي) بعدين متناقضين: أن تلهب عند المؤمنين شعوراً دينياً أكثر حميمية (من هنا الإغراء الصوفي)، وأن تتشدد في مراقبة التجاوزات بوساطة نظام كنسي صارم. في المقابل، فإن كل نص على شيء من الحدة مجلبة للمشاكل. طرحت قضية سلطة رجال الكهنوت على العلمانيين، كما على المظهر الخادع والبلبلة الاجتماعية. ذلك لأن تحويل التقوية إلى طقس اجتماعي، يفضي من دون شك، إلى استخدام للظواهر الروحية، تصعب مراقبته: مما أثار الصخب، أو على الأقل غنائية *«السيول الروحية»* لمدام غييون (1682)، التي كان بمقدورها أن تكون قديسة مشهوداً لها، والعلاقة الوثيقة القائمة بين مطران، مؤدب لدوق بورغونيا مع متصوفة، ثم سلوك آنسات سان ـ سير اللواتي اتخذن من «الحب الخالص» نمط سلوك، وجمعن بين التقوى والهستيريا والكوميديا. ومنذ ذلك الحين، وبإسم النظام الاجتماعي، كما بإسم استقامة المعتقدات، عملت المؤسسة الكنسية على الحد من هذه الشواذات، واستئصال أسبابها، وبالتالي إعادة تقويم استرجاعي لخطر المذاهب البريئة. تسببت الأزمة بشكل من أشكال إعادة كتاب التاريخ الديني.

دللت أزمة الطمأنينية على الشغف الذي مارسته على المثقفين الراغبين بالتصوف من قبل أناس يرغبون في بلوغه دون جهد، ودونما أية معرفة تقريباً (كتيبات في التقوى، أو المواعظ): لقد عُرفت هذا المزاوجة القائمة على الشغف المتبادل قبلاً، في القرن السابع عشر بين سان جان ايد وماري دي ڤاليه، على سبيل المثال (أو في الشيطاني بين الأخت ماري دي انج و ر.پ. سيرين).

Bremond H., *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis de la fin des guerres de religion*, Paris, Armand Colin [1916], 1971. -COognet L., *Le crépuscule des mystiques. Le conflit Fénelon-Bossuet*, Tournai-Paris, Desclée [1958], 1991. -Mallet-Joris F., *Jeanne Guyon*, Paris, Flammarion, 1977. -Masson M., *Fénelon et Mme Guyon, Documents nouveaux et inédits (autobiographie, correspondance)*, Paris, Hachette, 1907. -Varillon F., *Fénelon et le pur amour*, Paris, Le Seuil 1977.

ماري ـ مادلين فراغونار

راجع: الكاثوليكية؛ القداسة؛ التأمل؛ الصوفية؛ الحرب الكلامية؛ الإصلاح الكاثوليكي؛ الدين.

ظ

الظرف (اللطف، الغزل، اللياقة، الكياسة) GALANTERIE

بالمعنى العام تعني هذه الكلمة فن التصرفات الحسنة وتحديداً فن الفوز بإعجاب النساء. وبمعنى شائع خاص قد تعني الكلمة الإغواء والغراميات غير الشرعية. تاريخياً تعني نمطاً اجتماعياً من السلوك المميز، وتياراً جمالياً يقابله ظهرا في القرن السابع عشر.

كلمة «galanterie» مشتقة في الأصل من كلمة «*galer*» التي تعني: تسلى، أظهر المرح، البشاشة والظرف. كان هذا هو معناها السائد طوال العصر الوسيط. وبمعنى ينحدر من هذا، عنت أيضاً الحيلة بما في ذلك تلك التي يلجأ إليها اللصوص والنصابون، والغاوون أيضاً. في القرن السابع عشر، تخصصت اللفظة للدلالة على نمط من السلوك الإجتماعي مرتبط بالكياسة، وفن نيل الإعجاب، التميز، وأن يكون المرء مرموقاً، إفراط في الإستقامة: يحدد «الفارس» دي ميريه الرجل اللطيف بأنه رجل اجتماعي مستقيم يتميز بالنخوة والثقافة واتقاد الذهن. وهكذا بات مطروحاً كنموذج للتمايز «على الطريقة الفرنسية». بالنظر إلى دلالتها على «الفسق»، تغطي هذه الكلمة مفاهيم متناقضة من الغنج والدلال، إلى الخيانة الغرامية، إلى ميزة إجتماعية مرموقة. ولكنها أيضاً تدل على قيمة جمالية ولدت في القرن السابع عشر. رأى النقد فيها مؤخراً مفهوماً مؤالفاً للأدب الإجتماعي في المرحلة الكلاسيكية، وركيزة لتقليد استمر ولامس أيضاً المسرح والأوبرا والرسم. مطبقة على الأدب، لهذه الكلمة دلالة إيجابية بحيث ادعاها الأدباء لأنفسهم منذ تلك المرحلة. وقد انتشرت على هذه الصورة غداة «لافروند» وخاصة في محيط فوكيه، ويعتبر بول بيليسون في مؤلفه

«محاضرة» (1655 راجع ڤيالا 1989) أول منظر لها. إعتبر كل من ڤواتير وسارازن نموذجين لها. عرفت بعض *«دواوين مقطوعات غزلية»* نجاحاً منقطع النظير في ستينيات القرن السابع عشر. اعتبر كل من مدموزايل دي سكيديري ومدام دي ڤيلليديو وكينو وفونتينيل أدباء كتبوا مؤلفات *«غزلة»*، وأيضاً لافونتين، موليير بل وحتى راسين في بعض مظاهر نتاجهم. *«أميرة كليف»* التي كتبتها مدام دي لافاييت (1678) قدمت في زمنها على أنها «قصة لطيفة». في المحصلة النهائية هناك ما يزيد على مئة كتاب نعتت بهذه الصفة في النصف الثاني من القرن السابع عشر إما بعنوانها الأصلي أو بعنوان فرعي. توسع هذا التيار ليظهر في الأوبرا التي انتشرت يومذاك في فرنسا. وامتد فيها إلى القرن الثامن عشر (رامو، *«النبيلات الظريفات»* 1735) وإلى الرسم والشعر (احتفالات ظريفة 1717 ـ 1721) وإلى الأدب، وإن كان بمشهدية أقل، نجد له صدى مسموعاً في القرن التاسع عشر (على سبيل المثال: ڤيرلين *«احتفالات ظريفة»* 1869) وفي القرن العشرين (موران *«أوروبا الظريفة»* 1925).

الأسلوب الظريف هو «حديث» أولاً وقبل كل شيء. يميل إلى مزج الأنواع بدافع التكيف مع توقعات جمهور إجتماعي: وهكذا فإن النوع «رسالة ظريفة» يزاوج بين الشعر والنثر. لا ينشر مضموناً أو شكلاً بقدر ما ينشر طريقة، موازياً أسلوبياً إجتماعي الخصائص مثل السهولة والأناقة والمهارة، ونصاعة ورقة أسلوب معتدل ناجم عن نقاء لفظي ووضوح نحوي، أمور لا تحد على التوالي بـ«شيء ما غير معروف» يقصي «المظهر» الظريف عن كل تربية اللهم سوى الإنتماء المحق للحلقات الجاذبة. يحتل المرتبة الأولى في مواضيعه أشكال الحب المثالية. وثيق الصلة بحياة الصالونات، يترك منزلة عريضة للشعر الإجتماعي ولما هو تراسلي، وإن كان يهتم أيضاً بالأنواع الحديثة للرواية والقصة كما للأوبرا، بل ويتسع ليشمل أشكالاً مكرسة: كينو، وحتى كورناي (*«تيت وبيرينيس»* (1670) كتبا مآسي ظريفة. في موازاة هذا، وانسجاماً مع ازدواجية معاني اللفظة، هناك أيضاً أدب مهمته السخرية من الغراميات المحرمة، والهزء من النماذج الرعوية المثالية منذ ظهور *«غراميات دوق أوسون دي ميريه»* (1636).

يفرض الظرف أولاً تفكيراً يتناول العلاقة أو الرابط ما بين جمالية معينة وحركة إجتماعية ما. باستطاعتنا تحديد عدة سمات خاصة يتحلى بها الرجل الظريف، كما الشكل والأسلوب الظريف، المرأة، أو الحديث الظريف وصولاً إلى المسائل والقضايا الظريفة الخ: اللياقة والطبيعة (التي تتعارض في آن مع غلاظة المتحذلقين

والعوام ومع كل خصوصية مهينة أو ريفية) التكتم واليسر، بساطة ورقة محادثة تدور بمجملها على ممارسة إجتماعية لعوبة لعملية إغواء بين الجنسين. هذا الشرط الأخير يشكل في نظر أنصاره ما يميز بين الظرف الحقيقي والظرف المزور الخاطىء («الظرف الخليع») كما الشغف الغرامي أيضاً. وبما أن هذا الموقف قد انتشر بشكل خاص في أوساط النبلاء وبورجوازية الطبقة الوسطى التي رقيت بعد قيام «لافروند»، بتنا نرى في روحية الظرف وسيلة للجاه الإجتماعي من خلال مشروعية ثقافية في الأوساط المقربة من السلطة الملكية. (أ. ڤيالا 1989، 1999). وهكذا فإن الظرف الأدبي شجع الأنواع المرتبطة؛ ولو مواربة باللياقات المثالية، بممارسات وأشكال التبادل الإجتماعي الأخرى مثل الرسالة، اللعب أو الحديث (الذي أبرز د. دينيس دوره المركزي في كتاب مادلين دي سكيديري) ودعا إلى التنوع والمرح (اللذين وضعهما لافونتين في صميم شعريته في «أمثال خرافية» وإلى الدقة واللطافة في التحليل الأخلاقي في الروايات، ويعتبر أن الكلمة الفصل هي للقارىء. بإدخال العلاقات الإجتماعية إلى الأدب على هذه الشاكلة، وبهذا الدمج المعكوس للخيال الأدبي في علاقات البشر المستقيمين، فتح الأدب الطريق أمام مبدأ التسلية المجانية وهيأ لاستقلالية المتعة والذوق و«الفكر»، أمور تميز بها عصر اللطافة المتكلفة و«الاحتفالات الظريفة» (في الرسم). بالطبع إنه مهدد دائماً بالجنوح نحو التكلف وأن يعتريه التحذلق، وهذا ما كان على الظرفاء المعاناة منه.

هناك بعد إشكالي آخر لهذه المفهوم يكمن في ازدواجيته: إلى جانب الأدب الظريف الجيد، وجد دائماً ظرف يقوم على الإغواء والخداع يدنو في بعض مظاهره من المجون. تقوم الإزدواجية على أن «الظرف الحسن» لا ينفك يسعى لمواجهة هذا التحقير الممكن.

إشكالية ثالثة أخيراً تتعلق بالتاريخ الأدبي. لأسباب إيديولوجية واحترابية لم يتوقف التاريخ الأدبي عن تكرار مفاهيم خارجية المنشأ، كلاسيكية، باروكية بل وحتى تصنعية تكلفية ولكنه تجاهل «الظريفية» رغم كونها ظاهرة عرفت بهذا الإسم في زمنها (مثل «التنوير» أو «الرومانطيقية» واستخدمت بكثرة في نفس التقليد الأدبي). تساهم العودة إلى فئة «الظريفية» في عملية الوضع الفعلي للممارسات الأدبية «للقرن العظيم» في سياقها الصحيح، كما تسمح أيضاً بفهم سبب بقاء هذه اللفظة فيما بعد وحتى يومنا هذا والمواقف المماثلة في النماذج الإجتماعية والذهنيات.

Dandrey P., *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.- Denis D., *La muse galante*, Paris, Champion, 1997; *Le Parnasse galant*, Paris, Champion, 2001. - Génétiot A.,

Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine, Paris, Champion, 1997.- hepp N., «La Galanterie», *Les lieux de mémoire, t. III*, Paris, Gallimard 1992.- Viala A., *L'esthétique galante*, Toulouse, SLC, 1989; «L'éloquence galante. Une problématique de l'adhésion», *Images de soi dans le discours, R. Amossy (éd.), Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.*

آلان ڤيالا

راجع: الباروكية؛ الكلاسيكية؛ روح الشعب؛ الذوق؛ الرجل المهذب؛ شيء ما؛ الزندقة؛ الحداثة؛ الحذلقة؛ الصالونات الأدبية.

الظريف — BEL ESPRIT

راجع : الظرف.

ع

العَبَثْ ABSURDE

العبثْ مفهوم فلسفي جسّده كامو في *«أسطورة سيزيف»* (سنة 1942)، ومَفْهَمَه سارتر في *«الكائن والعدم»* (سنة 1943). ظهر لأول مرة في رواية سارتر *«الغثيان»* (1938) ورواية كامو *«الغريب»* (سنة 1942): يعني شعوراً بالطلاق يولد بين الإنسان والعالم ورفضاً لكل أمل أو رجاء.

قد لا يكون انفراد شخصيات سارتر وكامو وهجرانهم العالم في منتهى الجدة *«يمكننا التفكير بشخصيات سيلين تحديداً»* ولكننا نشعر أن في رواياتهم لهجة جديدة: يأس دون أسى، عدم الانتماء إلى أية مجموعة أياً تكن، التشهير بعَبثية المجتمع، أمور أرست لإيديولوجيا تقوم على الإحساس بالغربة في هذا العالم، شكل من أشكال المنفى الداخلي دونما تعالٍ ديني أو تاريخي. بطل لا ماضي له، يبدو «روكينتين» في *«الغثيان»* «كائناً يفيق على الوجود مقطوعاً عن ماضيه عاجزاً عن العثور على «الزمن المفقود»، محروماً وإلى الأبد من كل مكونات جوهره» (ج. پوليه). وبحدس مادي خالص بطل *«الغريب»* هو الآخر يبرز حدود الذكاء إضافة إلى افتقاد الواقع لأي معنى. ولنستعد عنواناً لكامو: تجربة العبث هي قبل كل شيء تجربة *«سوء تفاهم»* (1944). الوجود دونما ضرورة، العمل دون كفيل، الذهاب إلى المغامرة في عالم لا رب له ولا نهاية، وبدون *«أخرويات»*[1] حيث اليقين الوحيد هو الموت المحتم للإنسان، تشكل هي الأخرى المميزات الأساسية لرواية بيكيت، وببعض تجلياتها

(1) الأخرويات: مجموع العقائد المتعلقة بالآخرة كالبعث والحساب.. م.م.

لنتاج ناتالي ساروت والتي كان أول نتاجها *«انتحاءات»* متزامناً مع *«الغثيان»*. مع بيكيت، بدءاً من *«ميرفي»* (التي ظهرت بالإنكليزية عام 1938 وبالفرنسية بعد عشر سنوات» وصولاً إلى *«القذر»* (1953) مروراً بـ *«مولوا»* (1951) و *«مالون تموت»* (1952)، إنه الوجود الإنساني المتجه نحو الانحلال في الجمود النهائي للاحتضار. التخيل مستبعد والرواية تبلغ توازناً غير مستقر: لا سبب يدعو للتوقف، لكن ما من سبب يدعو للاستمرار. يبدو أن النوع بلغ حدوده: بعد ذلك انصرف بيكيت إلى الكتابة المسرحية بشكل خاص، عارضاً على المسرح الانهيار المعمم للديكور، للزمن، للشخصيات، للعمل، وحتى للغة نفسها. إجمالاً، انتقل العبث وبسرعة من الرواية إلى المسرح.

وبحكم كون العبث استفهاماً عن المعنى، يمكن أن يكون أولاً وقبل كل شيء سؤالاً حول قيمة اللغة. إنه يتحدد دائماً، لا بغياب المعنى، بل باستحالة العثور عليه عندما نجدّ في طلبه. لاحظ كامو أن العبث يولد دائماً من «المقارنة» بين عبارتين أو عدة عبارات غير متجانسة، متعارضة أو متناقضة و «يزداد مقدار العبثية بقدر ما يزداد التناقض بين طرفي المقارنة» *«أسطورة سيزيف»* ص 120». ومع ذلك ومنذ البدايات هناك فروقات بين الرائديْن: بالنسبة لسارتر أن نوجد يعني: *«شكلاً من أشكال الخطيئة الأصلية، بدون قاض، وبلا خطيئة، وبدون خاطىء، ثم نكتشف وقوعنا في الوجود»* (ج. بوليه) فيما يفرض العبث بالنسبة لكامو «عدم الموافقة على الإطلاق» *«أسطورة سيزيف»* ص 124». وبهذا عارض هذا الأخير النهيلية النيتشوية التي ورثها ولو جزئياً ـ في إنكار كل شكل من أشكال التفوق على وجه التحديد ـ لأنه مكون من «التحام تام مع ضرورة تامة». والواقع أنه بالنسبة لكامو، ينبغي أن يتحول الشعور الفردي بالعبث إلى شعور جماعي بالثورة: «أنا أثور إذن نحن» *«الرجل الثائر 1951»*. ربما كانت عملية ربط هذه المسألة باستفهام حول اللغة تعود بنسبة أكبر إلى أدباء مثل بيكيت وساروت، لتشكل عودة إلى وسائلها. وبالفعل، فإذا كانت شخصيات بيكيت تقص حكايا عبثية، يعوزها الانسجام، لتؤشر إلى انصراف الكاتب عن عناصر الرواية التقليدية، فإن هذا لا يعني أنه غير مبال بالأدب. يسحرنا نتاجه بالحضور المجهول، الثابت والعنيد، للصوت الذي نسمعه يردد دون كلل تلك الكلمات العبثية. الشيء نفسه، وانطلاقاً من أفكار حول الرواية، ومن جدٍّ في طلب اللغة، استطاعت ناتالي ساروت أن تبرز في نتاجها عبثية الوجود البشري الذي يمكن اختصاره على ما يبدو ببذل «جهود غامضة للقيام بعمل نحدس به في الظل» (سارتر). المسيرة الفلسفية التي

انطلقت مع كيركيغارد واستفهاماته المتشائمة حول نقص المعنى نجدها محفورة أيضاً حتى في قلب اللغة.

Amiot A.-M., Mattéi J.-F., *Albert Camus et la philosophie*, Paris, PUF, 1997. - «S. Beckett», *Cahiers de l'Herne*, Paris, l'Herne, 1976 - Camus A., *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard [1942, 1965], 1990. - Poulet G., *Études sur le temps humain, 3. Le point de départ*, Paris [Plon, 1964], Presses Pocket, 1990. - Rosset C., *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.

ناتالي أوبرت

راجع: العبث (مسرح الـ)؛ الملتزم (الأدب)؛ البحث؛ المنفى؛ الوجودية؛ المسرح الجديد؛ الفلسفة؛ الرواية.

العبثي (المسرح) — ABSURDE (Théatre de l')

«العبث» تعبير فلسفي ظهر في القرن العشرين في نتاجي كامو «*أسطورة سيزيف*» (1942) وسارتر «*الكائن والعدم*» (1943) ليدل على غياب المعنى المنطقي للحالة الإنسانية: في ميدان التمثيل أطلق اسم المسرح العبثي على شكل من أشكال الكتابة المسرحية ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية لتعرض على الخشبة الحالة البائسة للوضع البشري مطيحة بمواضعات ومبادىء المسرح البرجوازي.

ظهرت أولى إبداعات هذا المسرح عام 1950 مع «*المغنية الصلعاء*» ليونيسكو، التي تركت مشاهديها القلائل في حيرة من أمرهم، «*الحيلة الكبرى والحيلة الصغرى*» لأداموف. أكمل يونيسكو المسيرة مع «*الدرس*» (1951)، «*الكراسي*»: (1952) و «*ضحايا الواجب*» (1953). وتابعها أداموف مع «*الغزو*» (1950)، «*الصورة الساخرة*» (1952)، «*البروفسور تاران*» (1953). ظهرت في العام 1953 مسرحية أساسية في هذا التيار هي مسرحية بيكيت «*بانتظار غودو*» تلتها عدة مسرحيات أخرى (بعضها غاية في الإيجاز) منها «*نهاية اللعبة*» (1957)، «*آه! الأيام الجميلة*» (1961) التي كتبت أول الأمر بالإنكليزية.

يُنسب أحياناً إلى العبث كتّاب من اتباع «المسرح الجديد» وهم بالمناسبة كتبوا بالروحية نفسها: تارديه «*كلمة للآخر*» (1950) شحادة «*السيد بوبل*» (1951) ڤيان «*مؤسسو امبراطورية*» (1959) بينجيه («*المانيفيل/ المسّاك*» 1960). يضيف إليهم بعض النقاد جينيت، وإن كان معظم هؤلاء يفضلون التمييز بين نتاجه المسرحي وعالم العبث. خارج فرنسا نُظر إلى العديد من الكتاب المسرحيين باعتبارهم خلفاً لأداموف

وبيكيت ويونيسكو: الإنكليزي هارولد بنتر، الأميركي إدوارد ألبي، التشيكي ڤاكلاڤ هاڤيل والكيبيكي جاك لانغيران.

بعد عام 1955 انصرف أداموف عن «العبث» (تعبير يرفضه) لصالح المسرح السياسي. وهكذا فعل يونيسكو بدءاً من *«وحيد القرن»* (1959) عندما أخذ يقدم مسرحيات أطول وذات دلالة سياسية وأخلاقية أكثر مباشرة. الطاقة المجددة لهذا المسرح بدأت تخمد في أواسط ستينيات (القرن الماضي). إنها مرحلة تأسسها: انضم العبث إلى المخزون الكلاسيكي المعاصر.

التسمية «مسرح العبث» أخذت من التيار الفلسفي الذي يحمل الاسم نفسه لتمييزه عن سائر التيارات المسرحية. ضمت أدباء شاؤوا التفرد وإن كانوا يتقاسمون العديد من الملامح المشتركة: ولدوا في الخارج وأقاموا في باريس، لغتهم الأم ليست الفرنسية، وجدوا أنفسهم يبتعدون عن المسرح الملتزم لما بعد الحرب الذي ينتقد مجتمعاً لا يقاسمونه موروثه. مُثلت في قاعات صغيرة تقع على «الضفة الشمالية»، تخرجها فئة جعلت هاجسها الريادة (بلين، باتيل، دهوم، سيرّو، پلانشون) تميزت هي الأخرى عن التقليد وعن «البولفار».

المسرحيات التي نعني، قصيرة إجمالاً، تلتقي بكونها خارجة عن المألوف وتمزج بطريقة غير مسبوقة بين العناصر التراجيدية والمواقف الكوميدية. النصوص ساخرة، هازئة، وقحة، تميل إلى تحويل العمل المسرحي إلى لا شيء تقريباً وتستبعد كل مرجعية تاريخية لتغدو من هذه الناحية نقيض المسرح الملتزم. الشخصية في الأعم الأغلب مجرد نقيض للبطل (يونيسكو) هامشية (بيكيت) أو معتوهة (أداموف)، غالباً تفتقد الاهتمامات البسيكولوجية وتفتقر إلى محيط واضح المعالم. يضاف إلى هذا أن مؤلفيها يظهرون شكوكاً أزاء اللغة مبدين استحالة التواصل. تدور الحوارات في الفراغ، تكثر فيها الكليشيهات وتمتاز بالإفراط في المبالغ فيه تارة (أداموف ويونيسكو) وفيما هو نزر يسير تارة أخرى (بيكيت). غالباً ما ينتج عن هذا مسرح سكوني يقوم على صمت مفرط بحيث يمكن ربطه بالمسرح الرمزي: رافضاً في الوقت نفسه الواقعية والطبيعية، الأبعاد النفسية والالتزام، يرتبط العبث ببعد ميتافيزيقي لا سوسيولوجي ولا نفسي للوضعية الإنسانية. إعادة النظر هذه بالتقاليد المسرحية تقترب من «الدوديكافونية» في الموسيقى، بالرواية الجديدة في الأدب، وبالموجة الجديدة في السينما.

بمقدورنا مناقشة ملاءمة التسمية «مسرح العبث» ورؤيتها منقوصة: ومع ذلك

فهي تبقى طريقة مفيدة في جمع هؤلاء المسرحيين الذين دفعوا إلى الحد الأقصى منطق العمل المسرحي.

Brater E., Cohn R. (dir.), *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1990. - Esslin M., *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/ Chastel, 1963. - Gaenbauer D., *The French Theater of the Absurd*, Boston, Twayne, 1991. -Hubert M. -C., *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Corti, 1987. - Jacquart E., *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard [1974], 1998.

باسكال رياندو

راجع: العبث؛ الملهاة؛ الالتزام؛ المسرح الجديد؛ الفلسفة؛ المأساوي.

العبقرية (العبقري) GÉNIE

بالمعنى الشائع تعني كلمة «عبقرية» القوة المبدعة لدى الكاتب أو الفنان وخاصة عندما تكون خارقة. وعلى سبيل المجاز والتكنية تطلق لفظة «عبقري» على الفنان الذي يملك هذه القوة. معناها الأصلي هو «مزاج، حالة فردية».

ظهر هذا المفهوم بشكل مشتت في القرن السادس عشر، وهكذا نجده بقلم دي بيليه على سبيل المثال يستخدم بمعناه اللاتيني «*genius*» (الملاك الحارس، *daimon*، الله الشخصي). نجاحه ـ الذي انطلق منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر ـ يرجع ولو جزئياً إلى ازدواجية اشتقاقه التي أتاحت التركيز تارة على القوى «الجنية» *(genius)* وعلى الذكاء المنظم *(ingenium)* تارة أخرى.

في عصر بوالو، كان هذا المفهوم بعيداً عن المعنى الذي سيتخذه فيما بعد في المرحلة الرومانطيقية. كان من المفترض أن يعرف الكاتب «عبقريته» بالمعنى الإشتقاقي للكلمة ـ الجبلة الأصيلة لعقله ـ حتى لا يضل سواء السبيل. وبعيداً عن الإشادة بالقدرات غير المحدودة للعقل، انصب التفكير على رسم حدود «للعبقرية» لا يجب تجاوزها. ملعونون هم أولئك الذين يظنون أن «نزوة عبقري أعمى ومندفع... أفضل من سلوك كاتب حكيم يقدم النصح والإرشاد» (لا ميسنارديير).

إنطلاقاً من هذه المقدمات المنطقية لم يكن الإنتقال إلى الرومانطيقية ممكناً سوى بالتدرج. خلال القرن الثامن عشر تعايشت ثلاثة مفاهيم للعبقرية. وفق فلاسفة «الظرف» في بداية القرن (لاموت، لابيه دي بو) اعتبرت العبقرية أول الأمر على أنها ليست عطاء إلهياً *(ex nihilo)* وإنما هي بداهة عقلية. في المرحلة الموسوعية (1750 ـ 1775)، بدت «العبقرية» بمثابة طاقة تمكن من الإبتكار وهبتها الطبيعة «لإنسان

حساس» ولكن دونما أي تركيز على المتباينات والأمراض التي تنتج عنها.

وبدءاً من مرحلة ما قبل الرومانطيقية (1775 وما بعد) فقط اكتسب هذه المفهوم بعداً مقدساً وأخذ يدل على كائن استثنائي سواء بمواهبه الخلاقة وسواء بتلك العذابات التي تسببها تلك المواهب لهذا الكائن غير المفهوم من قبل معاصريه من العاديين.

وهكذا فإن القرن السابع عشر وبدايات «التنوير» اعتبرا «العبقرية» قضية «مزاج». كل الملكات العقلية تشارك فيها ـ الإنتباه، العقل، وليس الخيال وحسب. لم تكن العبقرية يومذاك *(genius)* جنية وإنما هي *(ingenium)* في حال التجلي. هذا التأويل العقلاني جعل من «العبقرية» تركيباً قادراً على كشف علاقات تخفى على العاديين من الناس. وهكذا فإن مفهوم العبقرية الذي ساد بدءاً من سنة 1760 تميز بعملية قطع عميق مع ما سبق. منذ ذلك الحين باتت «العبقرية» مناقضة «للعقل» و«للذوق» و«للموهبة». تم النهل من جديد من مجازات العصور القديمة المتداولة. «هوس»، «هذيان»، «شطح»: ما من مهابة لا يستحقها هذا «الإله المبدع». رجل العبقرية هو شخص استثنائي تترك أحداث العالم المحسوس عليه بصمة أكثر عمقاً: كائن مميز «بقوة خياله وحيوية نفسه» (مادة «عبقرية» في *«موسوعة»* ديدرو/سانت لامبير 1757). تركيبة فكرية يمارسها شخص مؤهل، غدت العبقرية تجربة وجودية طاغية تمسك بتلابيب «الإنسان الحساس». ولكن في تلك المرحلة لم يكن ينظر إلى العبقري باعتباره كائناً يمتلك طاقة يستخدمها للفائدة والربح. على عكس ذلك فقد ركزت مرحلة ما قبل الرومانطيقية على المرضية المشتتة التي تواكب العبقرية، باتوا ينظرون إلى «المبدع» باعتباره «مخلوقاً» سريع العطب. لم تعد العبقرية قضية تركيبية سعيدة وإنما هي مصدر إضطراب وأزمة. أزمة سياسية: ترتبط العبقرية بشكل طبيعي بمراحل الإضطراب الثورة (ديدرو). أزمة فيزيولوجية وهكذا: قبل بلزاك، تأمل سيباستيان ميرسييه الأضرار التي يسببها الفكر عند هؤلاء الرجال «الذين تجفف وتحطم نفوسهم المتقدة أجسادهم». ها قد صرنا أمام أسطورة «الفكر الذي يميت» لم نعد بعيدين عن مساواة الرومانطيقيين العبقرية بالجنون.

مستعادة أولاً «بلغة الخشب» الثورية، استخدمت الكلمة للدلالة في السجل النبيل على مجموع الأدباء والفنانين: وهكذا ففي العام 1793 عندما تحدث لاكانال عن قانونه حول الملكية الأدبية تحدث عنه باعتباره «إعلان لحقوق العبقرية». في مرحلة الرومانطيقية المتحمسة للملكية تطعم المصطلح بمفاهيم إيديولوجية جديدة: هيغو ولامارتين شأنهما شأن لامينيه تحدثا عن «ملكية العبقرية». بعد سنة 1830 ميز

«الرائي» الرومانطيقي الذي بات إنسانياً العبقري الذي يشعر بمسؤولية اجتماعية عن «الشاعر» كائن ملهم وإنما غير مسؤول. نجد عند موسيه مفهوماً عاطفياً خالصاً للعبقري: (آه، إضرب قلبك، فالعبقرية هناك!)، قدم لها بلزاك رؤية أكثر واقعية: بالنسبة له، ينصرف العباقرة إلى الحياة، تتراكم عليهم الديون وتنزل بهم الأمراض، ويعيشون قصصاً غرامية. كما أن فكرة أن السويداء غالباً ما تسيطر على العبقري باتت لازمة. وأخيراً في زمن (ويليام شكسبير 1864) لهيغو (غاليري لرسوم أربعة عشر فناناً عبقرياً) كان للعبقري سلوك آخر: مسؤول وينجد كما الأب، وهو أيضاً كائن غيري ومتطرف «يخترق الحدود» شهاب أو مذنَّب. ولكن الفكرة الغالبة كانت يومذاك مزيجاً من رومانطيقية إجتماعية، وإشتراكية مثالية، جعلت من العبقري رجلاً عظيماً مسؤولاً. ولهذا فإن التقديسية المنمطة التي نسجت حول هذا التصور الإنساني للعبقري أثارت حفيظة الجيل اللاحق جيل رينان وبرودون وفلوبير. استوجب تكدس التفاهات هذا عملية تنظيف ضخمة. جابه ريان الفردية النخبوية التي افترضها المفهوم. آثر فلوبير السخرية من هذه «الفكرة المتوارثة» بامتياز، من هنا التعريف الساخر الذي يقدمه لنا *«معجم الأفكار الموروثة»*: «لا جدوى من الإعجاب به، إنه عصابي». سيطر هذا المفهوم العصابي للعبقري في القرن العشرين، والسير الذاتية لعظماء الرجال تستخدمه كثيراً وبخاصة سير الفنانين والكتّاب.

دخلت فكرة العبقرية في خزان النمطية الضخم. ولا ترجع إلا بشكل متقطع لتشكل قسماً من الفكر الجمالي: مفهوم كمالي، على شيء من التقعر، أكثر مما هو دافع للتفكير. لكثرة ما استخدمت استنفدت هذه الكلمة كما استنفدت المجازات المهيبة التي ساندتها طوال ملحمتها الدلالية.

العبقرية هي واحدة من تلك المفاهيم العديدة التي كانت وظيفتها محاولة إدراك «سر» الخلق الفني. في المرحلة الرومانطيقية ـ أخذت بالمعنى الواسع ـ حلت محل ما عناه «القدماء» منذ أفلاطون باستخدام «جنون» و«شطح» اللذين يهبهما الإلهام الإلهي للشاعر. ومن هؤلاء انطلقت الفكرة البدائية لما سمي «*genius*». سعت جميع هذه المفاهيم إلى تفسير المعجزة التي شكلها الأثر الفني بأن ترى فيها تعبيراً عن نوع من ذاتية إلهية، سواء كانت مشعة، أو سواء كانت، على العكس، شديدة التموضع في شخص معين. «العبقري» إذن هو الإسم الذي أعطي للشخص المبدع، شكل من «الله» مخبوء داخل الإنسان الذي هو الفنان.

وعلى العكس من هذا، فقد تم استبعاد فكرة العبقرية بقوة في المراحل العقلانية

حيث تم التركيز على جهد الكاتب لا على الإلهام الإلهي: المرحلة الكلاسيكية، مرحلة ماليرب وبوالو اللذين نظّرا «للفن» أكثر مما اهتما بفهم سر العطاء الإلهي وكذلك الحال في مرحلة ما بعد الرومانطيقية. ليواجه مغالاة الصوفية الرومانطيقية في موضوع الإلهام، طاب لفلوبير مقارنة الكاتب مع الحرفي النشيط مستشهداً بقول بوفون: «العبقرية هي الصبر». ولكن يرجع إلى ڤيرلين، ثم إلى فاليري الفضل في طرح قضية مظاهر الدجل التي ترافق هذا المفهوم الضبابي، والأضرار الفكرية الناجمة عنه: (هوس «العبقرية»). أخطاء، مساوئ وتهديم، حماقات وسفسفة نجمت عن العبقرية كما صاغها القرن الثامن عشر والرومانطيقيون. الهذيان. النبوءة. عدم الإنسجام المؤله.. تزوير الصدف... الرغبة بامتلاك العبقرية تدفع إلى البحث الآلي لنبدو أننا نمتلكها بالفعل (*«الدفاتر»*، 1915 ـ 1916).

وهكذا نفهم كيف أن هذا المفهوم قد اختفى من الشعرية المعاصرة المفكرة والنظرية فيما لا يزال حاضراً في الخطاب العادي. في محاولة منها لردها إلى عمل الكاتب، انتقدت نظرية الفن رمزية الإنسان الأسمى التي طالما اقترنت بفكرة العبقرية. مفضلة التركيز على النص، شيء يمتاز بمادية منظورة، ولم تلتفت كثيراً إلى العبقرية، وهي ميزة إفتراضية خالصة، وبحكم هذا الواقع يصعب احتسابها، يضاف إلى هذا أنها «سابقة» على الإنتاج (اللحظة الرمزية لهبوط الإلهام)، ذهب العديد من الأبحاث، على عكس ذلك، إلى تحليل كيفية ولادة النص من الإعداد البطيء، والأبحاث والإختيارات المتتالية.

غير أنه لا بد من تحليل إجتماعي ـ تاريخي في المقابل لفهم مسيرة المفهوم الذي ظهر على أنه كان على درجة من الإنتاجية ومن الأهمية وخاصة في الترسانة التصورية للرومانطيقية. كما ينبغي محاولة التفكير بأية أدوات جديدة صرح بها بشكل أو بآخر، استبدل مفهوم بدا أنه غير قابل للإستبدال، ولا يستغنى عنه بالنسبة لديدرو كما بالنسبة لبلزاك.

Grappin P., *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris, PUF, 1952.- Matoré G.& Greimas A.-J., «La naissance du «génie» au XVIIIe siècle. Étude lexicologique», *Le français moderne*, octobre 1957, p.256-272.- Zilsel E., *Le génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. de Michel Thevenaz, préf. de N. Heinich, Paris, Minuit (1926), 1993. - Zumthor P.& Sommer H., «À propos du mot «génie», *Zeitschrift Fur Romanische Philologie*, 1950, p.169-201.

جوزيه ـ لويس دياز

راجع: الخلق الأدبي؛ النقد التكويني؛ الإلهام؛ السويداء؛ الشاعر؛ السامي.

العجيب (المدهش، المذهل، الخارق) MERVEILLEUX

في الاشتقاق، الكلمة اللاتينية «*mirabilia*» (من الفعل *miror*) تعني دهشة مصحوبة بخوف أو إعجاب، يصعب تفسيرها. مناقضة لمفهومي الواقعي والمألوف، تلتقي فكرة العجيب مع الأنطولوجي والأبيستيمولوجي. إنها تستدعي في الواقع لناحية الأشياء تدخل أحداث تبدو أنها مخالفة للقوانين العملية التي تحكم عالم الكائنات، هذا من ناحية، ومن ناحية الموضوع تتطلب قدرات (معتقدات، تأثيرات) وعدم قدرة (معارف، عقلانية) لتأويل ما حدث.

اهتم أول نص نظّر لما هو خارق، «*الشعرية*» لأرسطو بشكل خاص، اهتم بمصادر الـ *(thaumaston)* لفظة تعني «المفاجأة». وهل هي ناجمة عن الصدفة، عن صدفة نجمت عن قصد، أو عن تدخل إلهي؟ والواقع أن قضية الخارق لطالما كانت مسألة مركزية في الأدب. في الغرب، لمعت ثقافة العصر الوسيط من «*خوارق*» الطبيعة، أو من تلك التي طبعت المغامرات الروائية. استخدمتها فروسية القرنين الثاني عشر والثالث عشر كسلاح ثقافي في مواجهة الأرستقراطية الكبيرة والأوساط الكهنوتية المثقفة. مدخلاً صورة الآخر ـ المقدس، كائن قدم من «العالم الآخر»، عملاق أو جني، اشتمل الخارق على الـ (*miraculum* و*magicus*) واكتسب كثافة أنتروبولوجية كبيرة. ذلك لأن الموضوعات الخارقة التي غذاها الخيال الديني والملحمي والقديم، السلتي والباطني («ميليسين» أو السيدة القارنة (حيوان اسطوري له قرن في وسط الجبهة. م.م) في نهاية العصر الوسيط، دعت إلى جمالية غذاها الاقتباس من تقاليد متنوعة.

أدارت مرحلة عصر النهضة المروحة حول الخارق الوثني. اهتم عصر لويس الرابع عشر، باسم العقل والممكن بالخارق المسيحي. أكد «ديماريه دي سان ـ سورلين في مقدمات «*كلوفيس*» (1657) وفي «*دفاع عن قصيدة بطولية*» (1674) على تفوق الخارق المسيحي على الخارق الوثني، فيما اعترض كل من بوالو («*فن الشعر*» III، 1674) وكورناي وسانت ايفريمون على التجديف الذي يجعل من الأسرار المسيحية زخارف للتسلية. على الرغم من انتشار الخوارق المرتبطة بالجن، وذلك منذ القرن السابع عشر («*قصص*» بيرو، فينيلون، مدام دولنوا، مدام دي ميرا) عزا ڤولتير ابتعاد الشرع عن الخارق إلى العقلية الهندسية التي سيطرت على الآداب ـ الجميلة في القرن السابق. أعرب عن أسفه لكون الميل إلى الحقيقي والمنهجي «استبعد الموضوعات الساخرة» («*بحث في الشعر الملحمي*»، فصل 9، 1727).

بدأت العودة الغزيرة إلى الخارق في المرحلة الرومانطيقية مع شاتوبريان. وعلى خطى ڤولتير (إقامة في إنكلتره، حماس لميلتون)، وضع مؤلف (*«عبقرية المسيحية»*) الخارق في صميم شعرية المسيحية (الكتاب السادس: *«عن الخارق»*). أعادت الرواية التاريخية اكتشاف العصر الوسيط وموضوعاته الخارقة *«وقائع عهد شارل التاسع»* لميريميه 1829، *«نوتردام دي باري»* لهيغو 1831، *«سالمبو»* 1862، *«إغواء سانت انطوان»* 1874، *«أسطورة سانت جوليان لوسيتالييه»* 1877 لفلوبير). حاول نودييه إحياء الخارق البسيط *«مسمارا»* (1821).

في القرن العشرين وصلت إعادة الاعتبار لهذا النوع إلى ذروتها مع الجمالية السريالية. تفهم *«البيان السريالي»* 1924 حقد البرجوازية على ما هو خارق. هذا الأخير وحده، بحسب بريتون، قادر على بلوغ الجمال، لأنه يخصب بنفسه كل ما يهدد النوادري *«جلد الحمار»* أو *«الراهب»* للويس هما بالنسبة له دليلان مدهشان. تسلل الخارق العلمي في ما طرأ على الخيال ـ العلمي من تطورات، وحتى إلى الخطاب العلمي، حيث يتم أحياناً شرح عقلي لما هو غير معقول انطلاقاً من قوانين لم يتوصل العلم المعاصر إلى معرفتها بعد.

هدف للتأويل، ترى هل يرجع الخارق إلى الاندهاش كما توحي بذلك اللفظة، أو إلى البداهة (كما ذكر ر. كيللوا في *«ملتويات»* 1967)، أو إلى المواضعة والمعتقد التي تفترض التعود (الخارق المسيحي)، أو من غير المؤكد، أو من الغيرية وخرق القانون؟ تظهر في مسيرة هذه الإشكالية المركزية قضية مرجعية الخارق. كيف نتصور هذه الفوطبيعية أو هذه «الثقافة المغايرة»؟ يرى ت. تودوروڤ أن الدخول إلى نوع الخارق يفترض التسليم بقوانين تجريبية جديدة. ا.ايكو يضع هذا السؤال في الإطار الأوسع، «العوالم محتملة». الممكن هو مجرد سؤال كموسوعة: بالنسبة للقارىء أو السامع القديم فإن ابتلاع رجل من قبل حوت ثم خروجه بعد ذلك سليماً معافى لا يناقض موسوعته. يقودنا الخارق إذن للسؤال عن مدى قدرتنا على أن نكون موضوعيين، وعلى معرفة قوانين العالم الواقعي والتعبير عنها.

Eco U., *Lector in fobula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985. -Matthey H., Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800, Lausanne, Payot, 1915. -Poirion D., *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole*. Paris, PUF, 1986. -Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.

جان ـ جاك ڤنسنسيني

راجع: الحكاية؛ الملحمة؛ الخارق؛ الخيالي والخيال؛ المعجزة؛ الرواية؛ العلم ـ الخيالي؛ السريالية.

العُرْف (المعيار، القاعدة، النموذج، الضابط...) NORME

بمعناها الأوسع تعني كلمة «norme» حالة من الأشياء تبدو بمثابة قاعدة في نظر الهيئة الاجتماعية. في مادة السلوك البشري، ينبغي التمييز بين نوعين من الأعراف، ينبثق كل منهما من المعنيين اللذين يمكن أن نعطيهما لصفة «اعتيادي»: العرف الموضوعي والعرف التقويمي. يشكل الأول معيار الممارسات الواقعية: يصف الحالة التي يلاحظ ترددها دائماً في نظام أو آلية. ينتج العرف التقويمي عن وضعية اجتماعية: يقوم على عرض تنوعات الأنظمة أو الآلية على معيار المشروعية. وهذا الأخير هو الذي يشكل المعيار الأساسي في الأدب.

ما أن يتكون مجتمع ويتعقد، حتى يغدو بحاجة إلى أعراف أو قواعد من كل نوع، بما في ذلك الدلالية. وهكذا فإن الدلالات المعيارية، تولد في أوضاع يشعر فيها مجتمع ما، بالحاجة إلى مسيرة لغوية يشترك فيها أكبر عدد ممكن من أبنائه، أوضاع يكون فيها طرح مسألة تأويل الاختلافات في أدنى مستوى ممكن (هكذا تقوم لغة قومية مشتركة على حساب اللغات واللهجات المناطقية). إذا كانت عملية ضبط المعايير تستجيب بالدرجة الأولى لحاجات تواصلية، فإنها أيضاً تلبي حاجات أخرى أقل ظهوراً، من مثل تأمين سيطرة طبقة على طبقات أخرى. ذلك لأن الاختلافات تشكل مقاييس لرسم الحدود بين الفئات الاجتماعية: فهي وإن كانت تشكل إشارة للتعارف بين أفرادها، إلا أنها تستبعد أيضاً عن هذه الفئات بعض أصناف المرتفقين. لا تكتفي الاختلافات بتمييز الفئات، وإنما أيضاً تعمل على تراتبيتها: الأسلوب مثلاً قد يكون «رفيعاً» أو «رديئاً»، نظام قيم معين قد يعتبر مركزياً أو بعيداً عن المركز، صنف معين قد يكتسب قطبية المشروعية، ويغدو مذ ذاك قاعدة ومعيار (تقويمية).

في مادة الأدب يطبق مفهوم العرف بخاصة على ثلاثة نماذج من الوقائع: مستوى الاختلافات اللغوية المستخدمة ـ وهذا ما سنتوقف عنده في باقي هذا المقال، ومستوى الأشكال، ومستوى الموضوعات. مثل هذه الخيارات التي تؤسس لأحكام إضفاء الشرعية والأحكام التقويمية، هي التي تنتج الدوكسا، وهي في أساس ظواهر من مثل الرقابة، والاعتراف، والإنتساب التي يثيرها الأدب. قد نجد أحياناً تعبيراً صريحاً عنها في «الفنون الشعرية»، لكن هذه الخيارات غالباً ما تكون مضمرة.

في مادة اللغة الفرنسية، شهد العرف تناسلاً متغيراً عبر التاريخ. وخلافاً لفكرة شاعت بقوة، فإنه كان حاضراً منذ بدايات ظهور اللغة المكتوبة. لكن ينبغي أن نعترف

أنه كان متعدداً: لم يكن هناك نموذجاً لغوياً واحداً وإنما عدة نماذج. في العصر الوسيط، تنوعت هذه النماذج وفق المناطق التي ينتمي إليها الأدباء والنصوص (اختلافات مثل: البيكار، الشامبينوا، الأنغلو ـ نورمان) وبحسب الأنواع ـ أدبية أم لا ـ المطروقة. في القرن السادس عشر، إثر فرض اللغة الفرنسية في الحياة الإدارية (إعلان ڤيليه ـ كوتيريه 1539)، جرت في فرنسا عملية ترتيب ثابتة لقواعد وأعراف لغوية في القرن الثامن عشر (عبر الأكاديمية خاصة). أرست «الاستخدام الجيد» الذي حدده الأكاديمي والنحوي ڤوجيلا باعتباره طريقة كلام «الفئة الأكثر نقاوة في «المدينة» (باريس) و«البلاط» وبحسب طريقة كتابة «أفضل الأدباء» (*«ملاحظات حول اللغة الفرنسية»*، 1647). الثورة الرومانطيقية بادىء الأمر، ثم مختلف الحركات الاجتماعية التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين، كما القوى المبعدة عن المركز والمحركة للفرنكوفونية، عملت جميعاً على إعادة الاعتبار لشيء من التعددية.

خلال القرون الثلاثة الأخيرة، أمكن تحديد «الاستخدام الجيد» بمعايير شديدة الاختلاف، ولكن يمكن ردها بسهولة إلى نماذج ستة: 1 ـ تحديد وفق معايير اجتماعية كما فعل ڤوجيلا. 2 ـ تحديد وفق معايير أخلاقية، غالباً ما يقترب من سابقه. 3 ـ تحديد وفق معايير جغرافية (مثلاً: أفضل من يتكلم الفرنسية يتكلم لغة تورين و«الإنكليزية الجيدة» لغة أوكسفورد). 4 ـ تحديد وفق معايير منطقية أو تواصلية. إذا كان لكل قانون بنيته الداخلية، فإن هذه البنية الغامضة غالباً ما تخضع للاستيهام (وهذا ما يسمى في لغة معينة «عبقرية اللغة») ومذ ذاك، تغدو الملفوظات الشرعية هي الملفوظات التي تتفق مع هذه البنية، وتعتبر سائر الملفوظات غير شرعية. 5 ـ تحديد وفق معايير جمالية: بعض الاختلافات تعتبر جميلة، أو قاسية، لطيفة أو قبيحة. تتكون مثل الأحكام بالطبع، انطلاقاً من موقف خاص هو نتيجة قناعة معينة يوجهها الحكم الشامل الذي لدينا على الثقافة، المجتمع والتاريخ، والمنطلق من هذه القناعة. 6 ـ آخر تحول للعرف يمكن تحديده بامتثاليه «للمتبع». وهنا، وببراعة يتحول العرف الموضوعي إلى عرف تقويمي على حساب رؤية استيهامية للواقع اللغوي: يهمل هذا الخطاب العرفي الأخير في الواقع تحديد أية مجموعة قوانين درست، وفي أية ظروف، وبأية منهجية. تستخدم هذه المعايير دائماً بطريقة إيديولوجية. بمعنى أن يأتي هنا خطاب لاعلمي ليقدم شكلاً على شيء من عقلانية الأحكام، أو أن ينتقي تشكلاً ما ويفرضه على مجمل المرتفقين، وأن يؤمن بهذه الطريقة سلطة رمزية لقسم

من الهيئة الاجتماعية. وأياً تكن الطريقة التي نحدده بها، فللعرف اللغوي قسم مرتبط بلغة الكتابة. والواقع أنه في المادة الأدبية، تهدف الفنون الشعرية ونظريات الأدب إلى تحديد عرف وتأمين استمرارية هذا التحديد، وبالتالي تأمين مفهوم للأدب ضمن آلية ثابتة من المزاحمة. هناك إذن روابط قوية ما بين العرف الجمالي والعرف الإيديولوجي والعرف اللغوي. وهكذا فإن المفهوم الكلاسيكي «للوحدات» يتلاءم، بحسب شابلن (*«رسالة حول قاعدة الـ 24 ساعة»* 1630) مع ذوق «أحسن الناس» فيما عندما مزج هيغو بين الأنواع واستخدم المفردات الشعبية في نصوصه، شعر أنه بهذا إنما يعطي الكلام للشعب.

القانون الدلالي المعياري هو التشكل الدلالي، الذي يعترف بمشروعيته القوية جميع أعضاء جماعة ما. ذلك لأن الجماعة الدلالية لا يمكن حصرها باعتبارها جماعة المرتفقين الذين يمارسون فعلياً وبانتظام التشكل نفسه (إذ وفق هذا الحساب فإن الكاتب الكيبيكي أو الأديب القادم من ضاحية الأيل ـ دي ـ فرانس، والسكرتير الدائم «للأكاديميا» الفرنسية ليسوا أعضاء في الجماعة الفرنكوفونية، لأن الاختلافات، بين التشكلات التي يستخدمونها فعلياً، مهمة). ولكن الذي يوحد بينهم، هي القدرة على الرجوع إلى نفس النموذج الممثل للغة والتي يسمونها «الفرنسية» (أي ما يعتبره الذوق السليم المشترك «فرنسياً» في ملفوظات من نوع «التحدث بهذه الطريقة، ليس من الفرنسية»، إنه التشكل المعياري للغة).

تولد التراتبية القوية للأعراف اللغوية ظاهرة اجتماعية مهمة لها تأثيرها على الممارسة الأدبية: الاختلال اللغوي. ينجم هذا عن علاقة خاصة بين العرف التقويمي والعرف الموضوعي. والواقع أن الاختلال يحصل ما أن يكون لدى المرتفق تصوراً ما لمروحة التشكلات الشرعية وغير الشرعية (عرف تقويمي) هذا من جهة، ومن جهة ثانية يعي ما في ممارساته الخاصة (عرف موضوعي) من ممارسات لا تنسجم مع العرف. هناك ارتباط متبادل بين الاختلال والمطابقة الاجتماعية: الاختلال في حده الأقصى في الفئات ذات الممارسات غير المتماثلة والتي يرتبط صعودها الاجتماعي بامتلاك العرف كما يرتبط بشكل وثيق ببعض المؤسسات مثل المدرسة. في العديد من الحالات تدخل هذه في معرفة العرف التقويمي، ولكن دون أن تضمن الامتلاك الفعلي لهذا العرف، وإن كانت تعطي فكرة عما يمكنه أن يكون «اللغة الجيدة» أو «الأساليب الجميلة» لكن دون أن تؤمن امتلاكها الفعلي.

ردات الفعل على الاختلال الكامنة كثيرة. تأتي جميعها من حميلتها النفسية: عدم التقدير ـ الذاتي. ردة الفعل القصوى هي الصمت. وخارج هذه الحالة تتجه ردات الفعل إما ناحية التصويب، وإما نحو التعديل. الاختلال اللغوي هو نصيب مختلف المجموعات الفرنكوفونية البعيدة عن المركز، إلى حد يمكننا أن نرى فيه واحداً من الشروط الأساسية لنتاجها الأدبي. كما في بعض الأنواع الأدبية الهامشية، تتماشى كلاسيكية اللغة، في الآداب الفرنكوفونية، جنباً إلى جنب مع كلاسيكية الأشكال: نذكر مثلاً تقيد الشعراء البلجيكيين بالبنى وبالشعر الموزون وإفراطهم في تقدير النموذج الفرنسي. التعديل، الذي يتجه عكس ما يتطلبه العرف التقويمي، يعبر عن عدم القدرة على الامتثال لهذا العرف أو عدم الرغبة به بزيادة السمات غير الشرعية. وهذا ما يحدث لدى الجماعات الفرنكوفونية البعيدة عن المركز، اللجوء إلى «الجوال Joual» في أدب كيبيك، أو كما في البلجيكية حيث الباروكية الأسلوبية، بحيث توصل عدد من النقاد إلى جمع كثير من الكتاب ضمن أسرة واسعة «الشواذات اللغة»، وبوجه الإجمال، يؤدي استخدام أشكال لغوية غير مطابقة إلى إعادة طرح مسألة القوانين المعتمدة: هجمة العامية والشفوية مثلاً تعيد إثارة مسألة الجمالية «السوية».

Bédard É, & Maurais J. (dir.), *La norme linguistique*, Québec, Conseil de la langue française/ Paris, Le Robert, 1983. -Francard M. *et al.* (éd.), «L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques», Louvain-la-neuve, n° des *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, t. XIX, 1993. -Gauvin L. (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1999. -Quaghebeur M., Jago V. & Verheggen J.-P. (éd.), *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor, 1990.

جان ـ ماري كلينكنبرغ

راجع: الفنون الشعرية؛ الفئات الألسنية؛ المركز والمحيط؛ الفرنكوفونية؛ النحو (القواعد)؛ الشفاهية؛ الأسلوب؛ مفردات اللغة.

العرض — REPRÉSENTATION

راجع: الصورة (الإنطباعة الذهنية)؛ الإيمائية؛ المسرح

العروض — MÉTRIQUE

راجع: الإيقاع؛ البيت الشعري؛ نظم؛ تقطيع

العصور القديمة ANTIQUITÉ

Antiquité : «العصور القديمة» تعني في الغرب التراث الهائل للحضارتين اليونانية واللاتينية القديمتين. وفي الحقيقة، فإن حدود المعنى الذي نقصده بهذه الكلمة غير واضحة وتبدلت عبر العصور: ظهرت هذه الكلمة في عصر النهضة، واشتملت في تلك المرحلة على العصور الوثنية القديمة (منذ أقدم شعرائها هوميروس وهيزيود القرن السابع ق.م) إضافة إلى العصور المسيحية القديمة حتى سقوط الإمبراطورية الرومانية (القرن الخامس)، وترجع إلى مجموعة من النصوص والمعارف المدونة (res literaria)). عملت دنيوة «الأدب» على اختزال قسم من مكوناته التوراتية والمسيحية مع تركيز الاهتمام على العصور «الكلاسيكية» (القرنين الخامس والرابع ق.م في اليونان والقرنين الأول ق.م والأول ب.م بالنسبة لروما)، وزاد انتشار علم الآثار من حصة التشكيل في هذا التراث الذي اتسع ليشمل فترات لطالما بقيت مجهولة (حضارة كريت، الأترووريون [اترووريا تقع غرب إيطاليا قديماً م.م] بل وحتى مصر القديمة).

يؤشر ظهور هذه اللفظة في عصر النهضة إلى ظاهرة غريبة. لم تنقطع الصلة في القرون الوسطى مع تراث العصور القديمة. وهكذا، ففي القرن الثاني عشر ظهرت حاجة ملحة لإطلاع من لا يعرف اللاتينية على هذا التراث الخيالي وتلك المعارف (وهذا ما تشهد عليه «الروايات القديمة» المقتبسة والمكتوبة باللغات المحلية المستمدة من الملاحم الكبرى الأسطورية - حرب طروادة - أو من التاريخ - *«رواية الإسكندر»* - التي أنجبت البحر الإسكندري). بيد أن بنيتها الكاملة تعيدها إلى ماضٍ مكتمل: هذه الحضارات (على الأقل في تاريخها قبل المسيح) أخذت تبدو كما لو أنها مختلفة، كما لو أنها ميتة. ولكنها كانت تبدو في الوقت نفسه ساطعة ببريق جعل أقصى طموح الكتاب مجرد تقليدها على أمل التوصل ذات يوم إلى مجاراتها (يعبر دي بيليه عن هذا الشعور المزدوج في «عصور روما القديمة 1558»). للتوصل إلى هذا لا بد أولاً من معرفتها جيداً: بذلت جهود كبيرة لتجديد المعرفة من قبل الذين عرفوا فيما بعد باسم الإنسيين (ايراسم، بوديه، الأخوة إستيين...) أعمال تناولت علم الألفاظ، نشر النصوص (بعضها أساسي فيما يخص الأدب، من *«وليمة»* أفلاطون التي نشرها مارسيل فيسين إلى *«شعرية»* أرسطو) ثم الترجمات (*«بليتارك»* الذي نشره آميو سنة 1559 الذي كان له وقع الصدمة سواء لجهة محتواه أم لما قدمه في عملية تحديد النثر الفرنسي)... وسعت حلقة الثريا (لابلياد) مذهب تقليد القدماء باعتبارها قاعدة

جمالية أساسية: على الكاتب و «الشاعر» أن يغرف بكلتا يديه من الأساطير والميتولوجيا، محسنات ضرورية في الأشكال، نماذج تامة في التأليف والتناسق، في الأفكار، ينابيع لا تنضب من «inventio». ابتكار، إحكام، صياغة: نحن هنا إزاء المراحل الثلاث للبيان، لفن القول الجميل الذي تم بلوغه في أثينا وروما، والذي لا يزال قاعدة التعليم «العالي» بعد تعليم اللغة (اللاتينية خاصة)، والأساس الضروري لكل نزوع نحو الكتابة.

استمرت عقيدة تقليد القدماء في القرن السابع عشر. ظهرت بارزة وحية في النوع الطاغي في ذلك القرن، المسرح، حيث دارت تنظيراتها (عن خطأ وعن صواب، بل عن خطأ) بالعودة إلى أرسطو. تربية الأدباء، وجمهورهم أيضاً، تقوم على تعليم اللغة، البيان، والأدب اللاتيني. حية في التعليم، لم تخل اللغة اللاتينية الساحة إلا ببطء شديد: استمر إنتاج الأدب النيبولاتيني، واستمرت المراسلات في الأجواء العلمية الأوروبية باللاتينية باعتبارها لغة المعرفة. كانت كتابة ديكارت لمؤلفه «*خطاب المنهج*» (سنة 1637) باللغة الفرنسية تمثل خياراً تجديدياً. ومع ذلك فإن النظرة إلى الإنسان التي كانت مسيطرة في القرن السابع عشر لم تكن نظرة ديكارت بقدر ما كانت نظرة موروث المسيحية القديمة المتمثلة بالقديس أوغسطين (التي انتشرت خارج دوائر الجَنْسينيين) أو بشكل أكبر نظرة الأرسطية المتبناة من القديس توماس والمدرسيين، أما النظرة إلى التاريخ فاستمرت مدموغة بنظرة «تاسيت».

ومع ذلك، أخذت التصدعات الأولى بالظهور: منذ العام 1620، قامت مجموعة من الكتاب بالدعوة إلى أدب «حديث» (تيوفيل دي ڤيو، سانت ـ أمان)، ازدياد تأثير المرأة (التي بحكم كونها لا تذهب إلى المدرسة لا تعرف اللاتينية) عمل على تقدم الثقافة والأدب الدنيويين (الآداب «الجميلة») على الثقافة العالمة (الآداب «الجيدة») ونزلت صورة الأنسي المهيبة لتغدو صورة مدرس في ثانوية أو متحذلق مقيت تافه. عرفت المحاكاة الهزلية الساخرة للملاحم القديمة ذروة مجدها..

سيطرت المعركة الأدبية على الساحة بين المنظرين (قد تكون عنيفة أحياناً) في النصف الثاني من القرن السابع عشر وفي بداية القرن الثامن عشر، وهي التي عرفت باسم المعركة بين «القدماء» و «المحدثين». لكن هذا لا يعني أن تأثير القديم قد امحى تماماً (نهل فكر مونتيسكيو السياسي من نبع التاريخ الروماني، وعرفت المأساة الكلاسيكية نجاحاً موفقاً مع ڤولتير وجهود كبار الممثلين في عرض مسرحيات أقرب إلى الحقائق القديمة. تناقص هذا التأثير في القرن الثامن عشر مع شيوع الأنواع

«الحديثة» (الرواية، الدراما) التي تخلو منها العصور القديمة أو تكاد. تقدمت المرويات على المتخيل كما يثبت ذلك النجاح الذي لقيه كتاب *«رحلة الشاب أناكارسيس إلى اليونان»* لكاتبه الأب بارتيليمي (سنة 1787). حملت الرومانطيقية بعد ذلك لواء تجديد المرجعيات الأدبية بتثمينها للماضي الوطني بدلاً من النماذج القديمة.

ومع ذلك استمرت العصور القديمة بإلهام الإبداعات. تميزت مرحلة «الثورة» ومن بعدها مرحلة «الاستعراش» Restauration بظهور نيوكلاسيكية «عودة إلى القديم» أكثر بروزاً في الفنون البلاستيكية منها في الأدب. اكتشاف پومپيه المتمثل بولوير ـ ليتون *«آخر أيام پومپيه»* (سنة 1834) مثل دوراً أساسياً في عملية جنوحها نحو الأدب «الشعبي»، بل نحو أدب الأطفال (هذا دون أن ننسى الصدى الواسع الذي تركته الحملة على مصر: ظهرت رواية تيوفيل غوتيه رواية *«المومياء»* (سنة 1858). صاغ البرناسيون نظريتهم في الفن للفن بمرجعية تعود إلى العصور القديمة التي نُظر إليها باعتبارها نموذجاً «للكلاسيكية» وذات شكل «لايجارى» (ليكونت دي ليسل: قصائد قديمة (1852 ـ 1874) وتلاه مالارميه وڤاليري (مثالية وانسجام، *«بعد ظهر عَالَم حيوان»* (1876)، و*«الحديقة النضرة»* (1917) حيث تم تبني المفهوم الأفلاطوني للشعر.

في القرن العشرين ساعدت ميثولوجيات وأساطير وتاريخ العصور القديمة كتّاب المسرح بشكل خاص للتعبير عن قلق زمنهم وتناقضاته، من كوكتو *«الآلهة الجهنمية»* (1935) إلى كامو *«كاليغولا»* (1945) مروراً بجيرودو *«حرب طروادة التي لم تقع»* (1935) سارتر *«الذباب»* (1942) آنوي *«انتيغون»* (1944). كما أنها هي التي قدمت للتحليل النفسي (الذي بات غير قابل للانفصام عن الأدب والنقد الأدبي) رمزه بوساطة انتشار قراءته لميثولوجيا أوديب. وإذا كان الأدب اليوم قد تجاوز نهائياً عقيدة تقليد القدامى، فإن العصور القديمة تبقى مصدر إلهام وتفكر كما يشهد على ذلك *«مذكرات هاردبين»* لكاتبها م. يورسينار (1951). وهي أخيراً لا تزال تغذي في العمق تحديد الشعر الغنائي (حيث لا تزال أسطورة «أورفيه» التي استعادها كوكتو قوية الحضور).

المصورات القديمة لاتزال تغذي أيضاً (إضافة إلى الدعاية) «ما يقع على تخوم الأدب» مع نجاح الروايات التاريخية القديمة (التي توجه غالباً إلى جمهور المراهقين) والحكايا المصورة مثل *«استاريكس»* أو *«أليكس»*، وكذلك عالم الصور: سطت السينما منذ بدايتها على حكاية بومبيه وعرف پيپلوم بعض النجاحات الكبيرة (غالباً ما يقوم على روايات مثل *«كي فاديس؟»* (1951) و*«بن ـ هور»* 1960).

إذا كان الموروث القديم بدا أحياناً حاجزاً أمام اعتماد اللغة والأدب المعروفين في عصر معين وسداً في وجه الراغبين بالتجديد، فإنه لايزال يثير مناظرات عنيفة أحياناً ولكنها مثمرة. منذ عصر النهضة امتزجت الأولوية المعطاة للنموذج القديم، في فرنسا، كما في إيطاليا مع هاجس نشر اللغة الوطنية «*دفاع عن اللغة الفرنسية*» ونشرها دي بيليه (1549) على حساب اللغة اللاتينية، وإبداع أدب قادر ذات يوم على مضارعة النماذج العظيمة. المعركة بين «القدامى» و «المحدثين» (التي لامست جميع نواحي الحياة الثقافية) شهدت المواجهة بين المؤيدين للقديم والمناهضين له مما قاد إلى طرح تساؤلات جمالية أساسية: العلاقة بين الجمال والذوق، العلاقة بين الأدب (باعتباره مركزاً ذاكرياً) مع زمنه وعصره ومع الزمن. وأخيراً، فإن تاريخ التعليم هو أيضاً تاريخ الصراع على منزلة ودور، ووظيفة (في تكوين الأدباء وقرائهم) «الإنسانيات» في مواجهة إدخال المواد «الحديثة» (الرياضيات والعلوم، الأدب الفرنسي، اللغات الحية...). أخلت اللغات الميتة الساحة، بيد أن علم البيان شهد عودة ملحوظة في الربع الأخير من القرن العشرين.

هذا الموروث، اليوناني ـ الروماني بغالبيته العظمى لم يتوقف عن إمداد الأدب الفرنكوفوني بالمفاهيم (جمالية وفلسفية) بالصور (الميثولوجية) وبالأشكال (البلاستيكية أو النصية). تحول تعليم اللغات القديمة من جهة، ووعي تنوع الموروثات في عالم يعاني من المركزية الأوروبية من جهة ثانية حدثان جديدان أثارا أسئلة جديدة: حول تأثير الموروثات غير المكتوبة على الثقافات الأخرى أو حول الصورة النمطية التي يروج لها الإعلام على وجه الخصوص. العصور القديمة بهذا المعنى تثير مناظرات معاصرة جداً حول الوعي التاريخي للثقافة وحول المكونات الجوهرية للأنتروبولوجيا.

Coll: ***Antiquités imaginaires: La réference antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours,*** **Paris, PENS, 1996. -** ***XVII[e] siècle 1995, n[o] 131, 1981 et n[o] 27,*** **-** ***Nos Grecs et leurs modernes: les stratégies contemporaines d'appropriation de l'Antiquité,*** **B. Cassin (éd.), Paris, Le Seuil, 1992.**

كلودين نيديليك

راجع: علم الآثار؛ الكلاسيكية؛ الإنسية؛ التقليد؛ البرناسية؛ المعارك؛ النهضة؛ الخطابة.

العقلانية — RATIONALISME

مفهوم يرى أن لكل ما هو موجود أسباب بمقدور العقل البشري إدراكها والوصول إليها، تميز العقلانية بعض المذاهب الفلسفية، وبعض المواقف اللاهوتية

المناهضة للصوفية، كما تميز العلوم بعامة، والعلم الحديث بخاصة، الذي لا يقف طموحه عند حد. في العرف، تشكل العقلانية نقيضاً لكل المذاهب الروحانية القائمة على العاطفة والحدس، وتحديداً الدين.

في القرن التاسع عشر جرى الحديث عن العقلانيين، قبل الحديث عن العقلانية وحدها. يظهر هذا الفاصل، أن هاتين اللفظتين تحيلان في الواقع إلى التعارض القائم داخل حقل فكري معين، وتدلان على قيمة سلبية أو إيجابية تصفان بها أحد قطبي هذا التعارض، قيمة قابلة للتبدل بحسب الأيام والظروف. التعارض الأقدم كان في الطب (القرن السابع عشر): كان الأطباء العقلانيون، بخلاف الأطباء التجريبيين الذين لا يهتمون سوى بالعلاج، يتحرون عن أسباب الأمراض. نذكر على سبيل المثال، أن الأطباء الذين سخر منهم موليير كانوا عقلانيين: كانت منزلة الدكتور في الطب، تتوقف على مدى قدرته في معرفة أسباب المرض لا في قدرته على علاجه، ومن هنا تميزه عن المجبِّر وعن باعة الأدوية العجيبة.

في الفلسفة يبدو أن استخدام كلمة «عقلانية» كان معاصراً تقريباً لإقحام الرياضيات في الفيزياء، وفي المنظومات الميكانيكية لغاليله، كپلر، وديكارت. كانت تحيل إلى الفلاسفة والعلماء الذين سعوا إلى معرفة السبب الآلي لجميع الظواهر، من دون التوقف عند الحدود التي فرضتها الكنيسة على عملية التحريات البشرية. استعادت الآراء النقدية التي استلهمت التجريبية والتي تناولت كلاً من ديكارت وڤولتير وديدرو في فرنسا، استعادت التعارض عقلاني/تجريبي، عن طريق توزيع مختلف للقيم. انتقدت «العقلانية» الديكارتية، لأنها ذهبت إلى القول، أن بالإمكان الوصول إلى معرفة الأشياء عن طريق العقل وحده، فيما يرى التجريبيون أنه لا يمكن التوصل إلى ذلك إلا من خلال التجربة. ثم قلب هذا التعارض من جديد، عندما انتقد الروحانيون والرومانطيقيون عقلانية التنوير، أي الثقة المفرطة التي أولاها فلاسفة القرن الثامن عشر للعقل، والتي رأوا أنها قادت إلى «الثورة».

ننصرف في تلك المرحلة عن مجالي الفلسفة والعلوم لنتطلع إلى القيم الجمالية، والأخلاقية، والسياسية: وهكذا ففي *«عبقرية المسيحية»* (1802) يدافع شاتوبريان عن الشعور المسيحي، وتأثيراته الاجتماعية والفنية في مواجهة فكر التنوير. لم تتوقف هذه البنية القائمة في القرنين التاسع عشر والعشرين على مساعدة المثقفين ورجال السياسة على تحديد موقعهم وموقع الآخرين وحسب، وإنما أيضاً أفاد منها الكتَّاب والنقاد الأدبيون: هناك من جهة، الروحانية، العاطفة، الإيمان (هيسمان، كلوديل) وهناك العقلانية من جهة ثانية (رينان، ڤاليري). أظهرت حالة «السيرياليين» مدى

صلابة هذه البنية، حتى داخل حركة زعمت أنها تجاوزتها: الأزمات المتكررة التي عرفها تاريخ الجماعة السيريالية، أبرزت الاستقطاب الأخلاقي والسياسي بين العقلانيين واللاعقلانيين.

التبدلات التي طرأت على دلالة «العقلانية» خلال العصور، تثبت أن هذه اللفظة كانت دائماً موضوعاً للجدل. كانت تحمل معها تصوراً، هو نفسه من الناحية التاريخية، يعتمد على تاريخ الثقافة باعتباره تاريخ صراع أفكار وقيم.. والواقع لا يجوز الخلط بين العقلانية والعقلية، كما يكشف عن ذلك تاريخ العلوم، وبشكل أوسع التاريخ الثقافي، وذلك بحكم كونها لا تتموضع جغرافياً في أوروبا الغربية، وزمنياً في العصر الحديث والمعاصر. الإقدام على مماهاة تاريخ العقلية وتقدم العقلانية، أو حتى تراجع الروحانية، كما تتطلب فرضية الدنيوة، يعني المجازفة بتصنيف وفهم الأدباء بمدى مساهمتهم بهذه الحركة المعدة «بعْدياً»، وكذلك الامتناع عن الفحص الدقيق لظروف ممارسة التفكير والخطاب في مجتمع معين.

Bachelard G., *La formation de l'esprit scientifique* [1938], 12e éd., Paris, Vrin, 1983. -Canguilhem G., *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie*, Paris, Vrin, 1977. -Gauchet M., *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985, -Foucault M., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961. -Lalouette J., *La libre pensée en France, 1848- 1940*, Paris, Albin Michel, 1997.

دينا ريبار

راجع: العلمنة؛ الأنوار؛ الوضعية، الفلسفة؛ العلوم والآداب؛ التحقيب.

العلاقات الاجتماعية للجنس — RAPPORTS SOCIAUX DE SEXE

يبين تعبير «العلاقات الاجتماعية للجنس» المفهوم الأنغلوفوني «*للجندر/للنوع*» أو «النوع الشِّقي». يضيف إلى النوع النحوي الخالص (المذكر والمؤنث) فكرة «الهوية الشقية» القائمة على فروقات (حقيقية ومنظورة) بين الجنسين، والمكونة لعلاقات اجتماعية تندرج في علاقات سلطوية. تلتحق في الدراسات الأدبية بميدان *الدراسات* الثقافية (*Cultural Studies*).

مستلهماً العبارة التي غدت مشهورة، والتي قالتها سيمون دي بوفوار «لا نولد امرأة، وإنما نصيرها» (*«الجنس الآخر»* (1949)، يعتبر مفهوم العلاقات الاجتماعية للجنس حديث العهد. في فرنسا، ظهر في سبعينيات القرن الماضي، أول الأمر تحديد طبقة من النساء يجمعها وضع اجتماعي مشترك، أكثر مما تجمعها حتمية بيولوجية: «لا يبنى النوع على الفئة (الظاهرة) الطبيعية للجنس... على العكس

فالجنس غدا ملائماً. . . بدءاً من إيجاد فئة النوع، أي من بدء تقسيم البشرية إلى فئتين متقابلتين تضطهد إحداهما الأخرى، الرجال والنساء» (ديلفي، 1981، 65). وفي نفس الخط، لم تهاجم م. ويتيغ الذكورة، وإنما الاقتصاد الإنتاجي المشتهي للآخر (البيولوجي والرمزي) والذي ترى فيه مكاناً لقهر المرأة والتحكم بها. انتقدت ك. غييومين الاقتصاد الذكوري للعرض (النساء بخاصة): «نحن مختلفات بالفعل. و«*لكن*» لسن مختلفات عن «الرجال» إلى هذا الحد. . . *لسنا مختلفات* «*إلى الحد الذي يزعم الرجال أننا نحن عليه*» (1992 ص96). في «زمن النساء»، تكشف ج. كريستيڤا عن حلقة ثالثة للنشاط، ليست زماناً وإنما هي فضاء تدور فيه «عملية نزع للطابع المأساوي عن معركة حتى الموت» بين الجنسين. الزمن الثالث، والذي هو أيضاً موقف ثالث، يلتقي مع نظريات الهوية الشِّقية التي ظهرت في ثمانينيات القرن الماضي، في الولايات المتحدة بخاصة، حيث اتجه مفهوم «العلاقات الاجتماعية للجنس» للحلول محل «طبقة النساء». استوحت هذه النظريات، وبخاصة عند ج. بيتلر ود. فوس، ما بعد البنيوية كما عند فوكو ودريدا، ورمت إلى تقويض ما عرف بالتقسيم الطبيعي لثنائية الجنس، معتبرة أن كل طبيعة هي بحكم كونها موضوعاً ونتاجاً للخطاب، هي واقع ثقافي. في العالم الأنغلو ـ ساكسوني، أسس مفهوم «العلاقات الاجتماعية للجنس» تياراً مهماً للأبحاث حول الثقافة «*Gender Studies*»/ *دراسات الجندرة/ «الجنوسة»*»، التي تخطت حدود الحقل الخاص للدراسات النسوية، وافترضت أن كل نتاج ثقافي (سواء كتبه رجل أو امرأة) ينماز بهوية شقية، من المناسب تحليلها.

في أساس مفهوم العلاقات الاجتماعية للجنس، نجد التعارض بين الجوهرية، التي ترى أن الهوية الشقية والعلاقات بين الأجناس محددة بيولوجياً، والبنائية التي تظهر، أن الجنس، والهوية الشقية، والعلاقات الجنسية تنتج عن الثقافة، عن مجموعة إيعازات، عن دربة وممارسة. تهدف دراسة النوع الشقي إلى معرفة مدى مساهمة مختلف حقول الثقافة في مفهوم النوع باعتباره «هيمنة فئة اجتماعية على جسم شقي» (سكوت 1988، 129) أكثر مما هو حتمية فرضتها الطبيعة.

ليس من دون معنى، مثلاً، أن تكون انتيغون في مأساة سوفوكل امرأة، لأن هذا يضيف إلى الأزمات السياسية التي تعصف «بالمدينة»، أزمة أخرى، تهدف إلى الحفاظ على النظام البطريركي. وهكذا فإن الإعادات الكتابية الحديثة العديدة في القرن العشرين، عملت على الفصل بين الأزمتين، أعطى الأدباء النسويون الأولوية

لمقاومة انتيغون باعتبارها امرأة (ف. وولف *The Voyage Out 1928*)، فيما أبرز الأدباء الذكوريون صورة المقاومة المدنية (بريخت، كوكتو، انوي)، انصرف الانتيغينيون النسويون عن النوع المسرحي، واعتمدوا شكلاً قصصياً خالصاً. كما ظهر أيضاً شكل آخر للطريقة التي اخترقت فيها العلاقات الاجتماعية للجنس الميدان الأدبي، وذلك في العلاقة بين النوع الشقي والنوع الأدبي، سبق لدريدا أن تحدث عن ذلك («قانون النوع» (*«النواحي»* 1986). تتجه هذه الفرضية لتكريس نفسها في تحليل المؤلفات. في الوقت الذي يرجع فيه الأدباء الذكور إلى الموروث المكرس، يهتم الأدباء النسويون بالعودة إلى الأنواع الحميمة والخاصة (مراسلات، يوميات، مذكرات) والتي انبثقت عنها وبشكل خاص، الرواية الرسائلية، السيرة الذاتية، والخيالي الذاتي، وجميع الأشكال القصصية الهجينة التي يفضلها الأدب النسوي (يمكننا هنا أن نلاحظ تأثير الوضع الاجتماعي النسوي الخاضع للهيمنة، مما يدفع النساء نحو الأنواع الأقل تكريساً وشرعية).

تشكل مفاهيم الخنوثة والتخنث، وكذلك ممارسة التخنث أو الاسترجال، وتجربة الانتقال من جنس إلى آخر، مواضع راسخة لإعادة تحديد النوع الشقي. تلقح هذه «الحالات ـ القصوى» الأدب المثلي المعاصر (بدءاً من برنار ـ ماري كولتيس، وصولاً إلى ميشال مارك بوشار)، وتضطرنا إلى التمييز، كما قدم ج. بيتلر، بين الجنس ـ البيولوجي. العلاقات الجنسية ـ باعتبارها توجهاً جنسياً ـ والهوية الجنسية، بمعنى، مجمل الخصائص المكتسبة داخل سياق اجتماعي ثقافي، وإبراز العرض الذي يقوم به شخص معين لجنسانيته الخاصة. وهكذا فإن الدراسات التي تتناول الهوية النسوية (*Gender studies*) تميل إلى الإحاطة، ليس فقط بالدراسات التي تتناول النساء (وعرضياً الرجال)، وإنما أيضاً تلك التي تتناول (*اللواطي والسحاقية* و**queer studies**) وهي ميادين قوية الانتشار في الولايات المتحدة.

Delphy C., «Le patriarcat, e féminisme et leurs intellectuelles», *Nouvelles questions féministes,* 1981, n°2, p.59-74. -Guillaumin C., *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature,* Paris, Côté-femmes, 1992. -Hurtig M.-C., KAIL, M., Rouch H. (dir.), *Sexe et genre, de la hiérarchie entre les sexes,* Paris, CNRS, 1991. -Kristeva J., «Le Temps des femmes», *Les Nouvelles Maladies de l'âme,* Paris, Fayard [1979], 1992, p.297-331. -Scott J., «Genre: une catégorie utile d'analyse historique», *Les Cahiers du GRIF,* 1988, n°37-38, p.125-153.

مارتين دلفو، ميشال فورينييه

راجع: الأدب الاستعماري؛ التفكيك؛ الدراسات الثقافية؛ النقد النسواني؛ أدب النسوة؛ ما بعد الاستعمارية.

العلامة (الإشارة، الدليل والدلالة) SIGNE

«*Signe*» كلمة مأخوذة عن اللفظة اللاتينية «*Signum*» التي كان لها إلى جانب المعاني العديدة التي نجدها في المفهوم الحالي للفظة (شعار، إشارة، إمارة، دليل، إلخ) لا تزال تحتفظ بالمعنى العام «سمة أو طابع، علامة مميزة». منذ بدايات استخدامها في اللغة الفرنسية، دلت هذه اللفظة على عنصر يمثل شيئاً أو فكرة غائبة. منذ عصر النهضة، تستحضر هذه الكلمة شيئاً مادياً بسيطاً، يسهل إدراكه، يحل محل حقيقة معقدة، مغايرة له، وبشكل خاص، العناصر اللغوية التي تكوّن كل شكل من أشكال الملفوظات.

يبدو أن التفكير بالعلامة، قد ظهر في الفكر الغربي لأول مرة مع الرواقيين. وإذا كان الفكر السيميائي قد عرف منذ العصور القديمة، فإن العصر الوسيط، وبخاصة النحو النظري، حمل تغييرات مهمة في هذا المجال: بربطها الأفكار العامة بالكلمات، أمكن اعتبار الأسمائية أساس جميع النظريات التي ترجع المعنى إلى العلامة أكثر مما ترجعه إلى المفهوم. منذ القرن الثامن عشر، ازداد الاهتمام ليشمل الممارسات ذات المعنى مثل الشعر والأسطورة، إلخ، إضافة إلى الممارسات الأخرى التي لا تقدم سوى المادة الأولية اللغوية في القرن العشرين، الألسني فرديناند دي سوسير، أب البنيوية، والفيلسوف الأميركي شارل ساندرز پيرس، أعطيا نظرية العلامة استقلالها، وأوجدا أسس السيميائية بالتأكيد على أن العلامات تشكل منظومة، وأنها لا معنى لها إلا داخل هذه المنظومة.

سمحت أعمالهما بنشر طريقة جديدة لشرح النصوص الأدبية باعتبارها مجموعات سيميائية معقدة.

تستند الدراسات الأدبية التي تستوحي التحليل البنيوي على مكتسبات الصوتمية. العلامة المنقسمة إلى وجه مدلول (فكرة الفيل) ووجه دال (الكلمة «فيل»)، تبدو وحدة، تؤخذ بعين الاعتبار، بعيدة عن أية مرجعية (الفئة التي ينتمي إليها الفيل). النص منظومة معقدة من العلامات. وبالتالي يمكننا افتراض وجود متوازيات بين مختلف وحداته البسيطة، وبين مكوناته الصوتية، والعروضية، والنحوية والدلالية. هذا هو مبدأ تحليل جاكوبسن وليڤي شتراوس لِ «*القطط*» لشارل بودلير (1962، الذي استعيد في «*قضايا الشعرية*»): تنتظم جميع مكونات النص، الواحدة منها بالترابط مع الأخريات. تسمح هذه المقاربة، بتجاوز التعارض الذي طالما استمر قائماً في الدراسات الأدبية، ما بين الشكل والمضمون. إنها هيأت للاتجاهات الكبرى للتحليل

البنيوي للأدب: قراءة مجدولة للنصوص، وقوانين الحكاية. تم تجديد تفسير النص. وعلى كل حال، وكما أشار پول ريكور، لا يؤدي التأويل دفعة واحدة إلى شرح، ذلك أن التحليل البنيوي بعترف كذلك بحدوده. فالأثر الأدبي لا يرجع إلى المنظومة اللغوية وحدها. وإذا كان من الممكن التطرق لكل وحدة دالة ضمن علاقتها البنيوية مع سائر وحدات الرسالة، فإن الخطاب الذي يحيط بها جميعاً، يستدعي بالضرورة عالماً مرجعياً.

جرت عدة محاولات لتجاوز هذه العقبة. وسعت السيميائية مفهوم النص، بحيث أدخلت في هذا المفهوم مراحل كاملة من مراحل التاريخ الثقافي. وهكذا أمكن الحديث عن نص «*جيرمينال*»، عن نص زولا بعامة أو عن نص الطبيعيين. مفهوم البينصية بخاصة يعمل لصالح هذا التوسع: يستحضر في منظومات العلامات المدروسة البنية اللامحدودة للنتاجات الأدبية.

رغم هذا الاتساع في ميدان السيميائية، هناك صعوبة في ممارسة التأويل، نتيجة استبعاد أية مرجعية. في المجال الألسني، تلح البراغماتية، وامتداداتها الحديثة، من مثل التحليل التحادثي، على الفكرة القائلة بأن معنى رسالة ما لا يمكن أن يفهم بشكل مرضٍ، دون معرفة سياق إنتاجه. ينطبق هذا أيضاً على المجال الأدبي: بعلاقاته مع الواقع، وبتاريخانية القيم التي يصور، وبتبدل تلقيه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية يتطلب النص الأدبي، إرجاع العلامات المكونة له إلى الظروف المحسوسة لكتابته وقراءته.

Eco U., *Le signe: Histoire et analyse d'un concept*, trad, J.-M. Klinkenberg. Bruxelles, Labor [1973], 1988. -Jakobson R., *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil. 1973. -Peirce C. S., *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deladalle, Paris, Le Seuil, 1978. -Riffaterre M., *Sémiotique de la poésie*, tr. J.-J. Thomas, Paris, Le Seuil [1978], 1983. -Saussure F. de, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot. 1972.

أوليڤييه كوليت

راجع: الإصطلاح؛ الهيرمينوطيقيا؛ البينصية؛ الألسنية؛ تعدد المعاني؛ علم الدلالة؛ السيميائية؛ مدلول اللفظة؛ البنيوية؛ النص.

العلاميّة — SÉMIOTIQUE

(دراسة كل ما يتعلق بالعلامات والرموز مثل الخرافات والأساطير والطقوس وأشباهها ـ سيميائية)

علم موضوعه مجمل آليات الدلالة ـ آلية تشكل العلامة أداءها ـ، تشكل العلامية نقطة التقاء العديد من العلوم: الأنتروبولوجيا، علم الاجتماع، علم النفس

الاجتماعي، علم نفس الإدراك، وبشكل أوسع العلوم المعرفية، الفلسفة، والأبيستيمولوجيا بخاصة، الألسنية، ومذاهب التواصل. يشتمل هذا العلم على مستويات مختلفة من التعقيد. يمكن الكلام على سيميائية عامة، إذا كان الطموح هو الأخذ بعين الاعتبار النقطة المشتركة بين جميع اللغات البشرية أو لا: المعنى. تأتي في الدرجة الثانية السيميائيات الخاصة أو المخصوصة: تقوم كل واحدة منها بوصف تقني للقواعد الخاصة ـ أو القواعد النحوية ـ المعتمدة في آلية عمل لغة خاصة، لغة تعتبر متمايزة بما يكفي عن اللغات الأخرى بحيث تكون استقلالية وصفها مضمونة، كما هو الحال مع ما هو أدبي، مع الصورة... المستوى الثالث للدراسة هو السيميائيات التي تطبق النتائج التي يقدمها المستوى الثاني على أشياء محددة مثل النتاج الأدبي، الفيلمي...

إذا كانت جذورها ترجع إلى العصور القديمة، التي كانت مهتمة بإقامة القواعد الكبرى التي تنظم التواصل في المجتمع، فإن السيميائية لم تدخل إلا مؤخراً في دائرة العلوم المعروفة في حقل العلوم الإنسانية، وتصبح موضوعاً للتعليم. وبالفعل، فإنه منذ سنة 1960 اتجه هذا العلم نحو التمأسس. ومعنى ذلك، فإن مجال أهلية السيميائية، لم يكن في يوم من الأيام يشكو من قلة إجماع معلن كما اليوم. ترجع هذه التباينات إلى بداية القرن، إلى المرحلة التي قدم فيها الأميركي شارل. س. بيرس من جهة، والسويسري فرديناند دي سوسير من جهة أخرى، الفرضية القائلة بوجود السيميائية. ركز الثاني باستخدامه لفظة «Sémiologie» على دور العلامات في التواصل، ووضع العلم بين العلوم الاجتماعية، فيما ركز الأول باستخدامه لفظة «Sémiotique» على المظهر المعرفي والمنطقي للعلم، وكأنه يميل إلى إدراجه في حقل العلوم الفلسفية. يختلف الأبوان المؤسسان حول نقطتين هامتين: أولاً حول ما يسميه أحدهما كما الآخر علم العلامات، ثم في عملية تقديم فكرة أن هذه العلامات تعمل كمنظومة شكلية. التركيز على هذا، يوحي، أن الدراسات السيميائية، مستلهمة موروث المنطق الحديث، توصلت إلى مناهجها بالتزامن مع انتشار الألسنية العامة في منتصف القرن العشرين، عندما اهتمت هذه الأخيرة ممثلة بكل من تروبتزكو، وهيجلمسليف، وجاكوبسن ومارتينيه، بإبراز الطبيعة المحددة البنية للغة. أتاح تطبيق المنهجية البنيوية، على ميادين أخرى غير اللغة، أتاح للسيميائية الانتقال من حال الفرضية إلى الواقع: أعمال كلود ليڤي شتراوس في الأنتروبولوجيا، أعمال رولان

بارت أو إليسكو ڤيرون في السيميائية الاجتماعية، جاك لاكان في التحليل النفسي، كريستيان ميتز في السيميائية السينمائية. . . وسرعان ما جرى تصوير السيميائية بأنها علم ـ تقاطع ذو طموحات يمكن وصفها بالإمبريالية، ترغم الباحث على تداخل في المناهج وفق تنوع المجالات المدروسة، وهذا ما أنتج التشظي الذي تعرضت له. ذلك أنه بالإمكان الحديث عن التشظي: بعد عدة محاولات توخت الجمع (من بينها: «*بحث في السيميائية العامة*». ا. ايكو)، تشظت الإمبراطورية السيميائية التي كانت في طور التكوين تحت الراية البنيوية، تشظت إلى مقاطعات.

هذا الوضع لا يجب أن يحجب عنا توافقاً مضمراً على نقطة هامة: ليس للسيميائية موضوع خاص (على كل حال، ليس أكثر من علم النفس أو علم الاجتماع)، ولكنها تشكل شبكة من الظواهر المؤثرة في الكائن الحي. تقارب هذه الأحداث بطرح سؤال يمنحها أصالتها: ما معناها؟ أجل، هذه هي النواة التي تفسر الاتجاهات الكبرى للسيميائية المعاصرة. ذلك أن السيميائية، التي لا تمتلك موضوعاً خاصاً بها، تعاني اليوم من قصور إزاء بعض الأحداث، نذكر: الظواهر البصرية التي يمكن وصفها بالفنية (الرسم، التصوير، السينما، الفيديو. . .) تلك التي تندرج في المكان أو الفضاء (المناظر الطبيعية، الحدائق، الواجهات، الهندسة المعمارية، النحت. . .) الحوادث المصطنعة التي تخدم عملية التواصل (إشارات المرور أو الإشارات الأخرى، الشعارات، الحركية، لغة الصم. . .) الظواهر الاجتماعية (الحقوق، علاقات السلطة) وبشكل أعم تلك التي تجيش التداخلات الذاتية (الحب، العواطف. . .)، من بين كل هذه الظواهر علينا النظر إلى تلك التي تمر عبر القناة اللفظية: فنون اللغة، مثل الأدب، الخطاب الاجتماعي. هذه المنزلة المعطاة لفئة غير متجانسة من الأشياء، عرضية وليست أساسية: إذا كانت ظواهر من مثل الحكاية والصورة البصرية، تبدوان في أيامنا هذه كموضوعات جيدة للسيميائية، فذلك لأن المناهج التي اعتمدتها السيميائية أثبتت جدواها فيما يخصها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية لم تتم مقاربتها مقاربة شبيهة بتلك التي قامت بها السيميائية. ذلك لأن الحدود القائمة بين العلوم غالباً ما ترسمها الصدف التاريخية. وهكذا، فهناك علم قائم وراسخ منذ زمن طويل يهتم بسيميائية خاصة: الألسنية التي تدرس اللغة. وبالفعل فإن هذه الألسنية وضعت منهجيات تنتمي صراحة للسيميائية. غير أن الأولوية التاريخية لعلومهم، جعلت القليل من الألسنيين، بمن فيهم المختصين بالسيميائية يقبلون بالإعلان عن أنفسهم أنهم كذلك. ليس هذا هو الحال فيما يتعلق بالصورة

البصرية، التي يمكن أن نأخذها مثلاً: وبالفعل، لم تجر مقاربة هذا الموضوع قبلاً سوى من وجهة نظر، الجمالية، علم الاجتماع، وتاريخ الفن. قرابة لم تتوقف عن أن تلقي بثقلها على كاهل أعمال ليوتار، داميش ومارين، والتي حاول الفكاك منها في السيميائية البصرية المعاصرة ج.م فلوخ، ف. تيرليمان، ج. فونتانيل، ف. سانت - مارتن، ج. سونيسون، «لاغروب للـ». أدت هذه الآلية المؤسساتية إلى جعل السيميائية، في مرحلة من المراحل، تهتم بموضوعات أهملتها الألسنية وإن مؤقتاً، والتي لم يتطرق إليها سوى الأسلوبية، والنقد الأدبي: هذا ما حدث مع حكاية الألسنية، الآليات القولية والنصية، وحتى الصور. سيميائية أو علامية أدبية اتخذت اسم «الشاعرية» تشكلت ثم تشظت في عدة اتجاهات (سردية، تحليل دلالي، بيانية جديدة. . .) واستطاعت تطوير معرفة بنى النص الأدبي، واقتراح تقنيات للتحليل محكمة التقعيد.

يسير التفكير الألسني اليوم في اتجاهين جديدين: متجاوزاً فرادة القانون الذي يرى في اللغة بنية مستقلة، رأى فيها أداة للفعل الاجتماعي - هنا البراغماتية - كما رأى فيها حداً مشتركاً بين الموضوعات الناطقة والعالم - إنها الألسنية المعرفية. لم تتبع السيميائية المعاصرة هذا التطور بخضوع مطلق. بالفعل فقد توقفت عن النظر إلى الألسنية باعتبارها قدوتها الوحيدة. على كل حال، هذا هو واقع أكبر مدرستين مهيمنتين على الفضاء السيميائي: المدرسة البيرسيينية، التي بقيت، بحكم التقليد، على مسافة معينة من الألسنية، والمدرسة الغريماسية، التي ابتعدت عنها شيئاً فشيئاً. ومهما يكن من أمر فإن بعض الانعطافات تظهر أن السيميائية عرفت تطوراً موازياً، وأنها لا تزال تستطيع خدمة الأبحاث الأدبية: الأهمية المعطاة لظاهرة التأويل الديناميكي للملفوظات (ا. ايكو، ف. راستييه) التركيز على الدينامية الاجتماعية (ا. لاندوسكي) على البيشخصية (هـ. پاريه، أ. هينو) أو على الآليات المعرفية (غروب للـ).

وإذا كانت الروابط بين السيميائية والألسنية آخذة بالتحلل، يبدو أنه على عكس ذلك تتوثق مع علوم هي أكثر قدماً، وتمتد لتصل إلى العصور القديمة: إضافة إلى العلوم اللغوية، هناك عراباها علم البيان، وفلسفة اللغة بشكل خاص. على غرار هذه السوابق، باتت السيميائية المعاصرة تتوخى أن تكون تساؤلاً - أو تفكراً - في المعنى، أكثر مما هي مجرد وصف لتقنيات التواصل، هذا المعنى الذي يشكل معطى أدبياً هاماً.

Eco U., *Trattato di semiotica generale,* Milan, Bompiani, 1975. -Klinkenberg J.-M., *Précis*

de sémiotique genérale, Paris, Le Seuil, 2000. -Rey A. (dir.), *Théories du signe et du sens. Lectures*, Paris, Klincksieck, 2 vol.. 1973 et 1976.

جان ـ ماري كلينكنبزغ

راجع: الهيرمينوطيقيا؛ الألسنية؛ الشعرية؛ البحث في الأدب؛ علم البيان وفن الخطابة؛ علم الدلالة؛ العلامة؛ مدلول اللفظة؛ الأسلوبية.

علم الأثريات ARCHÉOLOGIE

لقد تشكل علم الأثريات المرتبط بدراسة الحضارات القديمة كنظام علمي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. هذا العلم الذي يقارنه فرويد مع ما يعرفه التحليل النفسي من إزالة الركام عن الذاكرة، طبع الأدب سواء باعتباره موضوعاً أو نموذجاً. ميشال فوكو هو الآخر أفاد مجازياً من علم الأثريات ليرسي نظرية في الممارسة المقالية.

في الفترة ما بين عصر النهضة والقرن الثامن عشر كان نموذج القاعات المخصصة للأشياء «القديمة: الأنتيكا» توازي القاعات المخصصة «للغرائب» العلمية. الانتباه الذي أولاه الكتاب للآثار القديمة ظهر واضحاً في شعر الآثار والأطلال. تغنت حساسية النهضة في سجلها الرثائي الآثار المشهودة (دي بيليه *«آثار روما القديمة»* 1558) كما أن آثار «الشرق» الهيلينية في نهاية القرن الثامن عشر أوحت للفيلسوف ڤولني تأملاته حول مصير الطغاة. كان «المأخوذ بالآثار القديمة» هاوياً بادىء ذي بدء مثل الكونت دي كايلوس صاحب كتاب *«الآثار القديمة المصرية، الأتريسكية، اليونانية، الرومانية والغالية»* (1757). أثارت حملة بونابرت ومن ثم اكتشافات شامبليون «هوساً بالآثار المصرية» لدى المؤلفين. كما أدت الاكتشافات الأثرية في إيطاليا واليونان إلى اهتمام أدبي بالعصور القديمة الكلاسيكية. أثار تحرر اليونان السياسي والتعاطف مع هذا البلد كماً هائلاً من الأناشيد والقصائد المؤثرة (فكتور هوغو *«الشرقيات»* (1829) تغذيها إمدادات مأخوذة من العصور القديمة ومعالمها البارزة. تولى كتّاب يجيدون النقد الفني إحياء العصور القديمة المصرية واليونانية والرومانية في رواياتهم وقصصهم (تيوفيل غوتييه: *«آريا مارسيلا»* (1852)؛ رواية *«المومياء»* (1858)؛ بروسبير ميريمه: *«ڤينوس إيل»* (1852). تلت النزعة الهيلينية في نتاج البرناسيين ما ظهر منها عند الرومانطيقيين. قام ليكونت دي ليسل كعالم آثار أدبي بترجمة هومير، إيشيل، سوفوكل، وايريبيد. تضاعفت الأبحاث عن العصور القديمة والتي غالباً ما كانت تلي رحلة إلى إيطاليا أو اليونان (امبير،

هوساييه، رينان). شهد نهاية القرن البحث في الإسكندريات والبيزنطيات عن الأسباب التي أدت إلى انحطاطها (پول آدم، جان لومبار، أناتول فرانس، بيير لويس). في المقلع الآخر تحول المهتمون بالعصور القديمة أكثر فأكثر ليصبحوا علماء آثار محترفين، وكتبوا مؤلفات أقرب إلى الشعبية وإن لم تكن مجردة من طموح أدبي (بيليه، بيرنوف، دييهل، ماسبيرو).

في القرن العشرين كان لعلم آثار الحضارات غير الأوروبية بالغ الأثر في السريالية والتعبيرية. من جهة ثانية ظهرت المواضيع الأثرية في روايات عرفت شهرة واسعة (كريستيان جاك على سبيل المثال) كما في أفلام «المشمال». عرفت صورة عالم الآثار المغامر نجاحاً شعبياً في السينما (انديانا جونس) ولكن أيضاً في الأدب (جيرارد ماك) *«آخر المصريين»* [شامبليون]؛ فيليب بوسان: *«عالم الآثار»*. الحكايا المصورة هي الأخرى لها نصيب كما هو الحال مع هيرجيه: *«سجائر فرعون»*.

كانت هذه الموضوعاتية غاية في النخبوية أول الأمر (تأمل للأطلال دافعه حساسية ارستقراطية)، ثم أخذت بالتحول تدريجياً نحو التخصص بحيث باتت دقة الوصف أقرب إلى تقارير تنقيبية. وبدءاً من تسعينيات القرن التاسع عشر صارت مصدر إلهام «لروايات ـ المشمال» (جان برتروا، بول آدم، فيليسيين شامبسور، موريس ماغر) توجه شعبي لا زال سائداً.

بطريقة حذرة (روب ـ غرييه *«الخياليات»* قسم من كتاب لوران غاسبار، برنار فوكونييه *«كيروس»*) أدى تطور ما إلى ظهور آلية إثبات هوية في زمنين معاً: استعادة التملك التاريخي للماضي حيث يمثل الكاتب مجرد شاهد، يتبعه استعادة تملك الذات المرتبطة بذاكرة الأمكنة وبالذاكرة الشخصية، حيث تغدو مسيرة عالم الآثار مجازية استبطانية تندرج في النهج المقارن الذي صاغه فرويد بين علم الآثار ومسيرة التحليل النفسي.

من جهة ثانية قاربت الفلسفة علم الآثار. حاول ميشال فوكو في كتابه *«علم آثار المعرفة»* (1969) إخضاع تحولات الممارسات المقالية التي تشكل العلوم الإنسانية لتحليل ناء بعيد: طمح إلى وضع الخطاب ضمن سياق البنى الذهنية (مباحث العلوم) لا وفقاً للوقائع والأحداث. وهكذا استعاض عن علم آثار يتجه نحو التاريخ إذ لا معنى له إلا بإعادة بناء خطاب تاريخي، بتاريخ يتجه نحو علم الآثار.

Basch S., *Le mirage grec. La Grèce moderne devant l'opinion française, depuis la création de l'École d'Athènes jusqu'à la guerre civile grecque (1846-1946)*, Paris-Athènes, Hatier, 1995. - Deshoulières V. & Vacher P. (éd)., *La mémoire en ruines. Les songes archéologi-*

ques de la littérature moderne et contemporaine, Cahiers du CRLMC, Clermont-Ferrand, printemps 2000. - Foucault M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. - Haddad A. et G., *Freud en Italie. Psychanalyse du voyage*, Paris, Albin Michel, 1995. - Mortier R., *La poétique des ruines; ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

صوفي باش

راجع: الاستشراق؛ فقه اللغة؛ الفلسفة؛ التحليل النفسي.

علم الإجتماع (سوسيولوجيا) SOCIOLOGIE

يحدد علم الاجتماع، على أنه علم الأحداث الاجتماعية. شأنه شأن كل علم، يهدف إلى ما هو عام، لا إلى ما هو خاص. وبالتالي، فإذا كانت الظواهر الفنية والأدبية أحداثاً جماعية، فإنها تتميز «بتجربة مُعاشة»، بوقع شديد التباين، بحسب الأفراد الذين ينتجونها أو يتلقونها. إن هذا التجاذب في طبيعة الموضوع هو الذي يولد المفارقة ـ وبالتالي الفائدة ـ من التدخل السوسيولوجي في الأدب.

وإذا كانت مسألة منزلة الأدب في المجتمع، قد طرحت منذ بدايات التفكير بموضوع الأدب، فقد شكلت في فرنسا تحليلات من تلك التي لدى مونتيسكيو، وأكثر منها تحليلات مدام دي ستايل («*عن الأدب*...»، 1800)، شكلت نوعاً من السوسيولوجيا، مع الاكتفاء هنا بالسوسيولوجيا باعتبارها علماً. في إطار الفكر الوضعي، حاول أوائل علماء الاجتماع (أ. كومت) أن يعرضوا بطريقة منهجية ومنظمة «القوانين» التي تتحكم بالظواهر الاجتماعية. ولدت، الجمالية وعلم النفس الجماعي، باعتبارهما علمين اجتماعيين، ولدا دراسات من مثل «*الفن من وجهة نظر سوسيولوجية*» (ج.م. غييو 1889) أو «*المنهج العلمي للتاريخ الأدبي*» (ج. رينيار 1900). ومهما يكن من أمر، فقد ساهمت الدقة التي أدخلها أ. ديركهايم في «*قواعد المنهج السوسيولوجي*» (1895) ساهمت، وفي آن معاً، بإدخال موضوعات جديدة في هذا العلم الجديد الآخذ بالتكون (الانتحار مثلاً) وفي كبح جماح الدراسات المفرطة في العمومية، وتلك الواهية الأسس، من مثل الدراسات التي تعالج الفن بشكل عام. انتقل الاهتمام بهذا النوع من الدراسات الأخيرة إلى فرع آخر نصف فلسفي، ونصف علمي اجتماعي هو «الجمالية» (ف. سوريو، «*الأوهام الجمالية*» 1906). ما بين 1937 و1939 اهتمت، «كلية علم الاجتماع» (جورج باتاي، ميشال ليريس، روجيه كيلوا، ريمون كينو) بمفهوم «المقدس»، وغذت أفكارها المتأثرة بعلم الأثنيات، غذت النتاج الأدبي لأعضائها (ليريس «*عمر الإنسان*» 1939). حاضر

شارل لالو في السوربون، وإن في شبه عزلة فكرية مقدماً دروساً مفيدة في موضوع *«الفن والحياة الاجتماعية»* (1921) وفي موضوع *«جمالية الضحك»* (1949). شرح فيها بشكل خاص، فيما يتعلق بالموسيقى، علم اجتماع ينتقص الأشكال، يقترب كثيراً في مبدئه، من نظرية الاستهلاك الشكلانية، ولكنه مطبق هنا على الفضاء الاجتماعي: وهكذا فإن أنواعاً من الرقص كانت رائجة جداً في البلاط، تغدو بعد زمن طويل رقصاً شعبياً، بل وحتى فولكلورياً. في ألمانيا، وجدت ردة الفعل السوسيولوجية على أعمال علم النفس الاجتماعي أماكن مهمة للرسو، بخلاف ما كان عليه الحال في الجامعة الفرنسية لتلك الأيام، استطاعت التواصل مع الموروث الماركسي. ربطت دراسات ماكس فيبير التي تناولت *«الجمالية البروتستانتية»* (1904 ـ 1905 ثم 1920) ربطت بدقة بين «صور العالم» و«الأفكار» و«الاهتمامات» لدى البشر لتبين بشكل عقلاني تصرفات تبدو من حيث الظاهر لاعقلانية. جددت أعمال مدرسة فرانكفورت (أدورنو، هوركهيمير، وماركوز)، وفي موازاتها أعمال و. بنجامين، جددت هذه الأعمال مقاربة علم الاجتماع الأدبي، الموروث عن الماركسية (ولكنها لم تقدم نفسها على أنها أعمال سوسيولوجية). حاولت الأبحاث المنعزلة، التي قام بها نوربير إلياس في نهاية الثلاثينيات تجاوز التعارض التقليدي ما بين الفردي والاجتماعي الكابح لجماح سوسيولوجيا الفنون. ترى «نظريته السوسيولوجية في الترابط»، ترى في الموضوع، وبشكل لا يقبل الفصل، «أنا» و«نحن». التصرفات المعاشة بشكل ذاتي، المشارب المختلفة والأدوات، المنفرات، تصبح جميعها صالحة لاستقصاءات تبرز تطورها في/وبواسطة التاريخ الجماعي. معتبراً العالم الاجتماعي نسيجاً من العلاقات، كشف إلياس، من جهة أخرى، كيف تتكون «المظاهر الخارجية» الخاصة بأمة من الأمم (طريقة الكلام في فرنسا مثلاً) أو في وسط مخصوص (*«مجتمع البلاط»* 1933، ولكنه نشر سنة 1969). وبطرق أخرى، وسعت فلسفة سارتر الأدبية هي الأخرى، عبر مفهوم الوساطة، هذا النمط من التفاعل.

استثمر علم الاجتماع، في العالم الأنغلوفوني، وعلى نطاق واسع في ما عرف «بالدراسات الثقافية». في العالم الفرنكوفوني، لطالما مورست السوسيولوجيا الأدبية من قبل من هم من غير علماء الاجتماع. كان علينا أن ننتظر العقد السابع (1960 ـ 1970) لنرى علماء اجتماع يقدمون أعمالاً تجدد المقاربة الأدبية. لقد ساروا في طريقين متمايزين، إحداها إحصائية، والأخرى شاملة.

نشر ر. اسكاربيت سنة 1958، *«سوسيولوجيا الأدب»* حيث حلل «الحدث الأدبي» انطلاقاً من «دراسة المعطيات الموضوعية المستغلة منهجياً». يتعلق الأمر

بمعطيات إحصائية تشتمل على صناعة الكتاب وتجارته، كما القراءة، تم شرحها على ضوء المعطيات المتعلقة بالطبقات الاجتماعية، تنظيم أوقات الفراغ، درجة الأمية، إلخ. كما درس اسكاربيت الإنتاج أيضاً، الأجيال الأدبية، تمويل الكتّاب، حقوق الأديب، التوزيع، الدور التوجيهي، قنوات التوزيع على المستويين المثقف والشعبي، الاستهلاك، النجاح والاستمرارية الأدبيين، الجماهير. . .، اهتم هذا الاتجاه، وبشكل خاص، بأدب الجمهور، بالنشر على شاكلة كتاب الجيب، بالقراءة في الأوساط الشعبية أو المهنية («*الكتاب والمجند*» 1966). سمح بجمع وتحليل معطيات موثقة عن الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية، دون التعرض للنتاج الأدبي بحد ذاته (نذكر مثلاً: م. فيسلييه ـ ريسي، «*مهنة الأديب*»، دينو 1982).

هدف علم اجتماع الحقول دى پ. بورديبه، إلى تجاوز التحليل الكمي، معارضاً في الوقت ذاته لمقاربات الفن المستندة إلى إشكالية الانعكاس.

شأنه في ذلك شأن كل حقل (سياسي، ديني، فلسفي. . .)، ينبني الحقل الأدبي وفق توازن القوى القائم بين المؤسسات التي تعمل فيه وتتنافس لتأمين الغلبة. من هنا ستراتيجيات الهدم من قبل تلك التي تتمتع بنسبة أقل من الرأس المال الرمزي (للحالة المسيطرة) وستراتيجيات المحافظة، من قبل تلك التي تحاول الاستمرار بالاحتفاظ بهذا الرأس المال الرمزي (الحالة المسيطرة). لا تنبثق هذه الستراتيجيات عن منهجة واعية وإنما عن ضرورات الحقل والمظاهر الخارجية (أحوال وأحكام مكتسبة بتعلم صريح أو ضمني). وبحسب الفكرة القائلة، إن الأفراد هم حوامل متشكلة اجتماعياً، يمكن فهم فرادة كاتب معين، بالنظر إلى موقعه، في حالة معينة من حالات الحقل: وهكذا فإن فلوبير، لا يمكنه ممارسة خياراته، وبناء مشروعه الفني «الكتابة الجيدة للسيئ» إلا في فضاء الاحتمالات الذي فتح أمامه («*قواعد الفن*» 1992). حلل پ. بورديبه قسمة الحقل الأدبي ما بين حقل النتاج الكبير، وحقل النتاج المحصور أو الضيق، حيث يكتب «المبدعون» لنظرائهم. منطق للتمايز، يسود في فضاء يسعى كل واحد إلى تأكيد حضوره من خلال التجديد في الميدان الجمالي البحت. على كل حال، يضم الحقل الأدبي مؤسسات ومرجعيات، تتولى مهمة التكريس، من مثل الأكاديميات، والمجلات، وهي على علاقة مع المؤسسات الاجتماعية التي تحدد استخداماً للأدب («المدرسة» مثلاً).

مع أعمال بورديبه، صاغ عالم اجتماع محترف، ولأول مرة، سلسلة من المفاهيم الكاشفة والفعالة فيما يتعلق بعالم الفنون، والتي غذت الأعمال البحثية

الأدبية (پونتون، شارل، ساپيرون. . .) إضافة إلى عدد من الأعمال التي تناولت القراءة. تمت العودة إلى تحليل حدود الحقل، وعلى نطاق واسع مع التأويلية الأدبية. وفي نفس الوقت، ساهم بورديبه على أن ينشر، في العالم الفرنكوفوني، أبحاثاً من مثل تلك التي قام بها أ. پانوفسكي أو أ. كاسيريه، والتي قدمت قاعدة نظرية وتاريخية للأشكال الفنية، أو تلك التي كتبها أ. غوفمان عن طقوس التفاعل في الحياة اليومية وطرق عرضها. انصرف اهتمام علماء اجتماع آخرين إلى إبراز أهمية الشبكات التي يندرج فيها الفرد ومدى المجتمعية التي ينميها ضمنها (ب. پيدال، م. تريبيتش)، أو إلى علم اجتماع تفخيمي، يتناول الإشكالية الهوياتية للأدباء (كيف تتكون الصور الاجتماعية للكاتب؟ راجع: ن. هينيك، *«أن تكون كاتباً»*، اكتشف سنة 2000). وأخيراً، وبطرق أخرى، وبخاصة الطرق النفسية ـ الاجتماعية، صور عدد من الباحثين، بطريقة موثقة، المسيرات الاجتماعية للأدباء (ف. دي كوليجاك *«عصاب الطبقة»* رجال وجماعات 1987).

متنوع باهتماماته، متعدد بمناهجه، لم يقدم المشروع الاجتماعي مفاهيم وتصورات لتستخدم فقط ضمن نطاق الفن والأدب. ولكنه، وبشكل مستمر، وضع أدواته بتصرف هذين المجالين. وبالفعل، إنهما شكلا له تحدياً مزدوجاً: إنهما مكانين يعيش فيهما الجماعي، ويعبر فيهما عن نفسه بطريقة غاية في الفردية (الفنان كائن فرد يطمح إلى اعتبار نفسه، عبر لاتبسيطيته، فكر الجماعة، ومن جهة ثانية، يطرحان معتقدات وتصورات جوهرية قوية جداً (قضية الإنتساب). يحاول علم الاجتماع، تفسير، أو على الأقل وصف، وتبيان هذه الوقائع. وبالتالي فهو يلجأ إلى منهجية صارمة، معدة مسبقاً: تمتنع السوسيولوجيا عن إصدار الأحكام القيمية. من هنا، تعطي نفسها الأساليب التي تمكنها من الإطلال على الممثلين، محاولة النظر إلى سلوكهم بموضوعية. غير أن هذا الامتناع لا يمكن أن يكون إلا مؤقتاً، ذلك لأن القيمة هي في أساس الموضوعات المدروسة. عليها إذن أن تبحر من الاجتماعي إلى الفردي، ومن الاستكشاف إلى الاستلطاف، من القاعدة إلى ما هو شاذ عليها. يشكل هذا الذهاب والإياب، يشكل غناها.

Bourdieu P., *Les régles de l'art*, Le Seuil, 1992. -Élias N., *La société des individus*, Paris, Fayard, 1990. -Escarptt R., *Le littéraire et le social*, Flammarion, 1970. -Heinich N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.

پول آرون

راجع: الانتساب؛ الحقل الأدبي؛ الدراسات الثقافية؛ الإيديولوجية؛ البحث في الأدب؛ سوسيولوجيا الأدب؛ القيم.

علم الاشتقاق (أصل الكلمة) ÉTYMOLOGIE

لفظة تعود في الأصل إلى المعجم الفلسفي *(l'etymologie)* من اليونانية (*etumos*: الحقيقي) و (*logia*، الدراسة)، كانت فناً، مقاربة لماهية الأشياء بوساطة اللغة. إنها تدل اليوم على معنى مغاير للمعنى الذي كان سائداً في العصور القديمة والوسيطة، إذ تعني البحث عن أصل الكلمات وتطورها منذ ظهورها حتى الآن.

ناقش أفلاطون في نص مؤسس *«كراتيل Cratyle»* أصل الكلمات وطبيعتها. وبحسب الشخص الذي أعطى اسمه لهذا الحوار فإن اختيار اللفظة ليس عشوائياً، بل هناك رابط أونطولوجي يربطها بالشيء. إذا كان باستطاعتنا الربط بين *Alèthéia*: (الحقيقة) و *alè théia* (الميدان الإلهي)، علينا أن نفتكر أن الاسم، بل وأكثر من ذلك، أن أسماء العلم لا تولد صدفة، بل إن الأصوات التي تؤلفها شديدة الارتباط بمعانيها: هذا هو موضوع علم الاشتقاق، وهي كلمة غائبة عن *«كراتيل»* ودخلت المعجم الفرنسي حوالى سنة 1175. استمرت هذه اللفظة مدة طويلة مرتبطة بهذه القيم البَدْئية. احتفل بها التأويل الوسيط الذي حاول النفاد إلى المعاني المخبوءة في نص الكتاب المقدس احتفالاً كبيراً: علينا عدم التقريب بين الشر وتفاهة المعرفة، اللذين ترجما بنفس الكلمة اللاتينية *(malum)* هذا ما سأل ايزودور دي سيڤيي الذي يعتبر كتابه **«Etymologiarum libri»** أو «الأصول» واحداً من المؤلفات الأساسية في العصر الوسيط.

فكرة أكثر تاريخية ظهرت ما بين 1550 و 1650 لم تعد فيها هذه اللفظة طريقة في معرفة العالم لتصبح صنفاً في الألسنية التاريخية. إنها هي التي حدد بها مقال «تيرجو» في *«الموسوعة»* (1756) الموضوع العلمي، المناهج والمصطلح. بلغت ذروتها في ***«Romanisches Etymalogisches wöterbuch»*** لوالتر ڤون واربيرغ (1922) هذا المَعْلم للمعرفة التاريخية للألفاظ الغالية ـ الرومانية.

رغم هذا التحول بوضعيته في ميدان فقه اللغة فإن علم الاشتقاق العفوي المسمى كارتيلي استمر دائماً يجذب مستخدمي اللغة. اللعب بالكلمات وتقارب المكونات المبررة، ألهمت أدباء عصر النهضة (رابليه) والأنسيين والمرحلة الباروكية كما أدباء العصور القديمة. أعادت بداية القرن التاسع عشر اكتشاف هذا المجال من وجهة نظر معجمية كما هو الحال مع نوديه في *«معجم المحاكيات الصوتية»* أو شعرية كما هو الحال مع هيغو الذي ربط بين الأصوات والمواد. يُعتبر كل من مالرميه (*«الكلمات الإنكليزية»* 1877) وبول كلوديل (*«فن الشعر»* 1904) وبروست في

هواجسه المتعلقة بأسماء المكان، كبار الذين أحدثوا نقلة علم الاشتقاق العفوي نحو المادة الشعرية. وجاء بعدهم ميشال ليريس (معجم... أضع فيه تفاسيري 1939)، وفرنسيس بونج أو هنري ميشو من بين كثيرين من الأدباء المعاصرين الذين تبنوا التقليد الإيمائي الصوتي.

في موازاة هذا، أثارت قوة علم الاشتقاق الخلاق اهتماماً مستمراً لدى النقد المعني بتأثيرات النص الأدبي. شددت الأبحاث التي قام بها فرديناند دي سوسير حول الحافز العائد للغة ـ من خلال الجناس التصحيفي والهيبوغرام ـ على انتشار معنى الكلمة ـ الموضوع. اغتذت هواجس باشلار المتعلقة بالكلمات ـ المواد هي الأخرى من ينابيع التقليد الإيمائي الصوتي، كما أن الممارسات المعاصرة للقراءة، وخاصة في النهج التأويلي أو النهج التحليلي النفسي تقبلت بشكل خاص هذا النموذج الخاص من العمل على اللغة الذي هو علم الاشتقاق.

جعل فقه اللغة من علم الاشتقاق عملية علمية لتسلسل وإعادة بناء للأصول وفقاً للقوانين الصوتية ومعاني الكلمات. عمل الأدب من جهته على تشجيع المراسلات «*الدلالية*» بالعودة إلى أصل كلمة ما، وغالباً عن طريق إقامة تواطؤ شكلي بسيط. بهذا المعنى، يقترب طلب معنى اشتقاقي من مختلف الصيغ البيانية ذات الطابع البانورامي أو الجناسي مثل (*L'annominatio*)، الطباق أو الإيجاز أو كل صيغة تلتقي فيها ألفاظ متجاورة بحيث تولد تبادلاً ممكناً لدلالة كلمة على معنى الأخرى. يعتبر النغم المحاكي شكلاً من أشكال التقليد الإيمائي الصوتي الأكثر شيوعاً.

تغلب القدرة على «*تزخيم*» المعنى المتداول وإطلاق فائض لدلالة الكلمات عند الكاتب، وبخاصة عند الشاعر. يلجأ الشعر بكل سرور إلى الاشتقاقات المتواترة لإعطاء «دلالة ـ جديدة» لكلمات أنهكها الاستخدام. يكشف الاستخدام الأدبي لعلم الاشتقاق أيضاً عن رغبة بتجديد اللغة وذلك بالعودة إلى مصادر المفردات. وهكذا يبدو بمثابة «منهج» لاكتشاف اللغة وعبر اللغة للتصورات والانطباعات الملازمة لها بحكم الطبيعة. قلة هم الأدباء الذين هم بمنأى عن هذه الإشكالية: مجرد اختيار اسم العلم يرجع غالباً إلى المعايير المرتبطة بالتداعيات التلقائية التي تتشكل حوله. خاطىء أو مصيب، عفوي أو مثبت علمياً، يعتبر علم الاشتقاق واحداً من الصور الأساسية للإبداع الشفهي.

Baldinger K., «À propos de l'influence de la langue sur la pensée. Étymologie populaire et changement sémantique parallèle», *Revue de linguistique romane*, 1973, n°.37, p.241-273. - Genette G., *Mimologiques; voyages en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976. - Orr J.,

«L'étymologie populaire», *Revue de linguistique romane*, 1954, n°.18, p.129-142. - Zumthor P., *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, 1975. - Coll.: «Étymologie. Les écrivains et l'étymologie», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°.11, p.231-370.

اوليڤييه كوليت، پول آرون

راجع: تاريخ اللغة الفرنسية؛ فقه اللغة؛ الشعر.

علم الجمال ESTHÉTIQUE

يرجع أصل هذه الكلمة إلى اليونانية (*aiesthesis*: *الإحساس*) وهو مذهب فلسفي يهتم بمسألة الجميل: «علم موضوعه إصدار حكم قيمي يطبق على التمييز بين ما هو «جميل» وما هو «قبيح» (لالاند، *«المعجم الفلسفي»*). وبمعنى أكثر شيوعاً، وغير علمي، إنه مذهب يهتم بالفن بشكل عام والفنون بشكل خاص.

هناك اتفاق بعامة على أن تاريخ علم الجمال بدأ في الفلسفة مع أفلاطون. ولكن اتخاذه شكل مذهب فلسفي مستقل لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر: ندين باختراع اللفظة والمفهوم إلى بومغارتن (1714 ـ 1762). ترسيمياً، فإن تاريخ ما سمي بَعْدياً بعلم الجمال يتأرجح بين قطبين: مفهوم علوي للجمال ـ مفهوم أفلاطون ـ حيث يعجبنا الشيء لأنه مظهر من مظاهر جمال مثالي، والمفهوم الذي فرض نفسه في القرن الثامن عشر مع كانط تحديداً (*«نقد ملكة الحكم»* 1790) الذي جعل من الجميل نتيجة حكم ذاتي مرده إلى الذوق، وليس خاصية في الشيء بحد ذاته.

تتغير فكرة الفن بالنسبة إلى هذه المواقف. بالنسبة لأفلاطون الذي تبعه منظرو الفن والأدب زمناً طويلاً، الفن هو محاكاة للجمال الطبيعي ولا يمكنه إلا أن يكون دون المثل الأعلى للجمال، فيما يرى كانط أن الجمال الطبيعي والجمال الفني يختلفان من حيث الطبيعة لا من حيث القيمة: بالنسبة له، ومن وجهة نظر حكم الذوق لا فرق بين معلم أثري ومنظر طبيعي وقصيدة. في المقابل هيغل في كتابه *«علم الجمال»* (1818 ـ 1829) يبني على نقد موقف كانط، ويرى أن الجمال الفني الفكري الجوهر أرقى من الجمال الطبيعي. ومذ ذاك اختلط علم الجمال الذي يدرس ما هو جميل مع فلسفة الفن. لاحظ تيودور. و. ادورنو في *«النظرية الجمالية»* (1970) والتي هي بمثابة تفكر في التجربة الفنية، لاحظ أن مفهوم الجميل تغير عبر التاريخ «ومع ذلك لم يستطع الاستغناء عن الجمالية». (*«باراليبومينا»* 1970). فيما يتعلق بالروابط بين علم الجمال والتفكر بالأدب فإن اختراع علم الجمال من قبل

غوتلييب بومغارتن بفعل شاعرية مجهضة لا يخلو من دلالة. مادحاً إقامة شراكة بين الفلسفة والشعرية ـ مقسمة منطقياً إلى شعرية فلسفية (نظرية) وشعرية عملية (فن الشعر) ـ ينطلق من تفكر في الشعر (*«تأملات فلسفية»* 1735) ليصل إلى علم جمال هو بمثابة «علم المعرفة الحساسة» (*«علم الجمال»* 1750 ـ 1759). إنه لأمر ذو دلالة أنه يستند إلى «فن الشعر» لهوراس الذي قرأه على طريقة الكلاسيكيين أي من خلال الـ (*mimésis*: الإيمائية) الأفلاطونية (لا الأرسطية)، وقراءة خارج سياق القول المأثور (*ut pictura poesis*: الشعر هو كالرسم».

مفكراً بها انطلاقاً من قواعد فلسفية تبدو الجمالية الأدبية مزدوجة، ذلك لأن الأدب يندرج ضمن نظرية عامة في الجمال، ولكنه يحتل أيضاً منزلة مميزة لدى المنظرين بحكم موقعه على سلم القيم داخل فلسفة عامة للفن. وهكذا يؤكد كانط كما هيغل على أولوية الشعر. الأول يرى أنه وإن كان ذا طبيعة محسوسة إلا أنه الأقرب إلى المعنوي والتصوري، ويرى فيه الثاني أرقى تعبير عن الفكر. ينتج عن هذا أن الجمالية باعتبارها علماً يستند على تنظير للمحسوس يعالج دراسة الخصوصية الأدبية ـ الشعرية ـ باعتبارها حالة من هذه الإشكالية العامة. هذا هو موقف جينيت (*«تخيل وإلقاء»* 1991) الذي «يرى أن السؤال المألوف: *«ما هو الأدب؟»* يذوب أو يجد الإجابة عليه بما يلي: *«ما الذي يجعل من نص شيئاً جمالياً؟»*. وهذا هو أيضاً موقف الفلسفة البراغماتية الأميركية التي تقترح في معرض نقد ميتافيزيقية الجميل ومسلمته السياسية النخبوية انفتاح حقل التجربة الفنية على عالم الإحساس الجمالي دونما أي تمييز قبْلي بين الرسم والأدب والحرف، الخياطة الرفيعة، السلوك الرياضي (ريتشارد شوستيرمان، *«الفن في حالته الناشطة»* 1991).

إذا تأملنا المعنى الأول من هذين المعنيين الواردين أعلاه فعندها «لا يكون الفن المناسبة الوحيدة (وليس دائماً هو الأفضل) للعلاقة الجمالية» (ج. جينيت، 1997) و«الوظيفة الفنية» ليست سوى حالة خاصة من العلاقة الجمالية. ومن هذا المنظور فإن الفن ـ والحال هذه الأدب ـ ينزاح إلى نظرية في الجمال والتجربة المحسوسة. بيد أن السؤال الذي يطرح عندها كما سبق أن رأينا هو عن الروابط ما بين جمالية عامة والشعرية لا باعتبارها طلباً لقواعد فن للكتابة، وإنما باعتبارها قواعد «خصوصية» أدبية. شجعت المقاربات المعاصرة للجمالية مستندة إلى أصل المصطلح تحدد الفن بدوافع مختلفة متضافرة قومها الاحساس (*aisthesis*). من هنا التركيز على متلقي النتاج.

موسعاً «جمالية التلقي»، أسند هانز روبير جوس تجربة الجميل الأدبي إلى

«التماهي الجمالي العفوي» الذي «يدفع إلى الضحك أو البكاء بفعل المشاركة الوجدانية» (جوس، 1978). هذه الفرضية التي صيغت انطلاقاً من ***catharsis*** أرسطو تبدو مقبولة وإن كان جوس في معرض دفاعه عنها أعاد تمفصل الأدبي مع الاجتماعي إلى علم نفس التماهي: «التماهي ليس هو بحكم طبيعته ظاهرة جمالية. ولكن هناك نماذج بطولية، دينية وأخلاقية يمكنها اكتساب قوة إيحائية كبيرة إذا ما تم التماهي معها عبر وضعية جمالية». «أليست «الوضعية الجمالية» عندها مجرد مساعد، أمر شكلي؟

بهذا المعنى هناك مجازفة في مقاربة الأدب وفق مسيرة جمالية في أسر الفكرة التي يتضمنها النتاج ضمن ثنائية الشكل والمضمون. وهكذا درس بيار بورديه في *«قواعد الفن»* (1992) «التكون الاجتماعي للحقل الأدبي» بفحصه العلاقات ما بين الجمالية والمجتمع انطلاقاً من الفكرة التي تجلت فيها في أشكال الكتابة، *«البنى العميقة»*، والتي هي في الواقع العادات الاجتماعية الجارية لتصور العالم والتي يحملها كل كائن اجتماعي في ذاته. تميل وجهة النظر هذه إلى القول بأن المجتمع هو الذي يصنع الأدب، مستبعدة بالتالي قدرة أي أثر فني على إحداث تغيير اجتماعي الذي يصبح دوره محصوراً بتقديم تصورات اجتماعية. مما يجعله مجرد ***(médium)*** وسيط(بورديه 1992). إذا كان للنظرة الاجتماعية أن تؤكد في أن معاً على أولوية «عمل الكتابة» لفلوبير (لا يفصل الأدب بين «المعنى» و«الأسلوب») وإن تقدم «موجزاً» (للتربية العاطفية) التي تغدو مجرد سيناريو، فما الذي يبقى من «الثورة الجمالية» لفلوبير التي قدمت نفسها على أنها «ثورة في النظرة»؟

وهكذا يبدو لنا أن مسألة علاقة الجمالية بالأدب هي في نهاية المطاف مسألة قيمة ومعايير هذه القيمة. التحديد التضافري للشعرية بالجمالية أعدت وبدون شك عبر قرون من الأفلاطونية التي رأت قيمة الفن والأدب من خلال نظرة ميتافيزيقية للجمال. الصراع بين تصور مستقل للجميل وربطه بقيم منطقية وأخلاقية ـ «الحق وحده محبوب» (بوالو، فن الشعر) ـ متضمن في هذه الجوهرية. هناك سفح اجتماعي للجميل: إنه الذوق. . يظهر «الذوق السليم» الرهان السياسي للحكم الفني. يؤكد شابيلن مثلاً في خاتمة *«رسالة حول قاعدة الأربع وعشرين ساعة في المأساة»* (1630) بأن «الوحدات» جيدة لأنها تلائم ذوق الطبقة الراقية وهذا ما يميزها عن «الرعاع». بودلير عندما يقدم، في مواجهة ميتافيزيقية القيمة «نظرية تاريخية للجميل» أراد أن يرد للنتاج الأدبي قدرته على إحداث تحولات اجتماعية. عبرت هذه القدرة عن نفسها بقوة من خلال الدعاوى المشهورة ضد *«أزهار الشر»*، و*«مدام بوفاري»* التي نقلت إلى الساحة العامة المواجهة بين أخلاقية الفن والشعريات الفردية. إن الأخذ بعين الاعتبار لهذا

البعد الأخلاقي والسياسي للنتاج «من خلال كتابته بالذات» هو الذي يميز الشعرية من جمالية أدبية. في اللحظة التي بنى فيها بومغارتن علم الجمال بمعزل عن الشعرية بدا رافعاً لشعار استحالة تاريخية ونظرية تمتص الجمالية فيها الشعرية، بمعنى كونها وفي آن معاً علماً للمحسوس الكوني ونظرية للخصوصية الأدبية.

Baumgarten A.G., *Esthétique* (1750, 1758) [extraits], précédée des *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème* (1735) [texte intégral] et de la *Métaphysique* (1739) [extraits]; trad. fr. J.Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988. -FERRY L., *Homo «æstheticus*, Paris, Grasset, 1990. -Genette G., *L'œuvre de l'art*, t. 1: *Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, 1994, t.2: *La relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997. -Jauss H.R, *Pour une esthétique de la réeception* (recueil d'études publiées en 1972, 1974, 1975); trad. fr. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978; *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988. -Kant E., *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993.

جيرار ديسون

راجع: الفن للفن؛ الفنون الشعرية؛ مراسلة الفنون؛ الخلق الأدبي؛ نقد الفن؛ الذوق؛ المحاكاة؛ الأدبية؛ الشعرية؛ القيم.

العلم - الخيالي SCIENCE-FICTION

(نوع من الأدب يعمد إلى معطيات علمية ويتخيل منجزاتها المستقبلية)

العبارة «Science-fiction» (تختصر SF) تعني حكايا (روايات أو قصص) تمتزج فيها تعميمات علمية أو تقنية مع نسيج روائي يتمحور حول حبكة غالباً ما تجري في مكان آخر أو زمن مختلف (غالباً ما يكون المستقبل). قاد الانفتاح على العلوم الإنسانية، وتراجع الادعاءات المستقبلية، وتكثيف المشاغل الاجتماعية والشكلية، قادت هذه الأمور جميعاً، في نهاية القرن العشرين عدداً من الاختصاصيين، إلى اقتراح تسميات منافسة من مثل «خيال - استعراضي». رغم التباساتها، فإن هذه اللفظة «علم - خيالي» لا تزال هي السائدة حتى اليوم، وتعني هذا النوع الذي اتجه نحو السينما والحكاية المصورة.

شأنه في ذلك، شأن العديد من الأنواع الأخرى، لم يظهر العلم الخيالي فجأة وإنما تكوّن مع الأيام، بنوته لمؤلفات اليوتوبيا (مور) والرحلات الخيالية (سيرانو، سويفت) وكذلك للرواية القوطية (شيلي) بنوة مثبتة. أول أثر ذي دلالة، ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر: جمع جيل ڤيرن وهـ.ج. ويلز قسماً كبيراً من نتاجهما تحت التسميتين «رحلات خارقة» بالنسبة للأول و«*علم حالم*» بالنسبة للثاني.

ومع ذلك، فإن هيغو غيرنسباك، ناشر مجلة (*«Amazing Stories»* «حكايا مدهشة هو من صاغ لفظة «Science-fiction» وذلك سنة 1929. مستعيداً نصوص «الآباء المؤسسين» وداعياً إلى كتابة نصوص جديدة، أعطى غيرنسباك النوع هوية معترفاً بها رغم التبدلات الهائلة التي عرفها منذ ذلك الحين.

ظهر هذا النوع في الوقت الذي أخذ فيه الأدب (موروا، زامياتين، هيكسلي، كابيك...) يهتم بالاستكمالات الخارجية العلمية والاجتماعية. أسير مجالات كبيرة التوزيع *(Les pulps)* لقي انتقاصاً من شأنه لم يتخلص منه حتى الآن بشكل تام. يضاف إلى هذا، فإن الثقة المطلقة بالعلم (التي استمرت مسيطرة حتى الخمسينيات تقريباً) ساهمت في توسيع الهوة التي تفصله عن الأدب الشرعي، الذي لا يشترك معه في انطلاقته العلمية. نتج عن هذا «ما يشبه الغيتو»: عمل هذا الواقع على توثيق الصلة بين كتاب هذا الأدب وقرائه، ولكنه ولد حذراً متبادلاً بين هؤلاء والجمهور المثقف بعامة،رغم الدور المبادر، الذي قام به أدباء فرنسيون من مثل ڤيان، كينو، وبيتور، وكذلك رغم هجمات الرواية الجديدة (أولييه، ريكاردو) واهتمام العديد من كتاب هذا النوع (درود، جيري، بريسولو) بالتجريبية الشكلية.

ترجع التحولات الأساسية التي شهدها النوع إلى تجديد مخزونه الموضوعاتي والشكلي (انفتاح على العلوم الإنسانية، سخرية في مواجهة كليشيهات النوع، تنويعات سردية، إلخ) هذا من جهة، ومن جهة ثانية، بفضل الجهود التي بذلها بعض كتاب النوع لتقريب العلم الخيالي من الطليعية الأدبية. مشتتة في فرنسا (اللهم إذا استثنينا (B. D.) مع دريبه مثلاً)، اتخذت هذه المحاولات منحى «أكثر منهجية في البلدان الأنغلو ـ ساكسونية، حول مجلة *«نيو ورلدز/ العوالم الجديدة»* (1964 ـ 1970) وأنطولوجية *«انجيريز فيجين/ رؤى خطرة»* (1967). في نهاية القرن العشرين، يبدو أن هذا النوع قد أفاد من التجارب الماضية، وتوخى التوفيق ما بين الاهتمامات الشكلية ومصلحة الحبكة. أخذت أوائل الدراسات الجامعية التي تتناول هذا الموضوع، بالظهور في السبعينيات.

إثر كسوف نسبي (وبعد أن بينت لها *«متروبوليس»* ف. لانغ 1926 الطريق) ساهمت سينما العلم الخيالي بشكل واسع على ازدياد شعبية النوع في نفس تلك المرحلة. غالباً ما كان يعيد صياغة الشكل *«Space opera»*، الذي كان أدب العلم الخيالي قد تخلى عنه منذ الأربعينيات. في بداية الثمانينيات، شهدنا ظهور حركة (*cyberpunk*) التي تتميز بانفتاح على التقنيات المعلوماتية الجديدة، ومقاربة مستوحاة من الرواية السوداء. حتى اليوم أيضاً لا يزال العلم الخيالي «أدباً هامشياً قليل الاستهلاك»

يتعرف إليه الجمهور عبر البيست ـ سيلرز واقتباساتها السينمائية بخاصة. يقدم هذا فكرة مجزوءة عن تنوع النوع، العلم الخيالي هو ميدان تتعايش فيه حكايا المغامرات والتأملات الماورائية ـ وبطريقة تقترب أحياناً من أن تكون حكمية ـ انتقادات يسارية أو أنثوية، تجارب على أشكال القص، فرح ورعب إزاء ما يقدمه العلم.

Clute J. Nicholis P. (dir.), *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin's Griffin, 1995. -Guiot D., Laurie A. & Nicot S., *Dictionnaire de la science-fiction*, Paris, Hachette, 1998. -Klein G., *Malaise dans la science-fiction*, Metz, H.-L., Planchat, 1977. -Saint-Gelais R., *L'empire du pseudo: modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999. -Van Herp J., *Panorama de la science-fiction*, verviers, Marabout, 1973.

ريشار سان ـ غيلاس

راجع: التقريظ؛ الكتب الأكثر رواجاً؛ الحكاية؛ اليوتوبيا؛ الأدب الهامشي؛ الأدب الشعبي؛ العلوم والآداب؛ الرحلة.

SÉMANTIQUE — علم الدلالة

علم الدلالة، هو في مجال العلامية، وبخاصة في فرعها إلهام، أي الألسنية، هو التفريع المهتم بالمعنى. ففي مختلف المكونات التي تشكل علامة، الباعث والدال يشكلان معاً «مدخل» العلامة ـ أو ما يسمى «مستوى العبارة» ـ المدلول والمرجع يشكلان معاً «مستوى المضمون»، نقطة وصول العلامة. وبالتالي فإن مستوى المضمون هذا هو الذي يشكل موضوع علم الدلالة. وإذا كان الموضوع الأكثر مباشرة هو الألفاظ، فإن وحدات مستوى المضمون هي بالطبع متفاوتة الإتساع: تشكل ذرات المعنى التي هي المعانيم (على سبيل المثال «الحيوانية» في «الهر») هذه الوحدات، وكذلك فإن الجملة مثلاً، لها معنى غير ناتج فقط عن مجرد جمع مكوناتها، وبالتالي فإن القواعد النحوية لنص أو خطاب تمتلك هي الأخرى مكوناً دلالياً.

تقع مسألة المعنى بالطبع في صميم فلسفة اللغة التي انتشرت منذ العصور القديمة السحيقة، وغالباً ما كانت تختلط مع علم القواعد والنحو أو علم البيان. وبالتالي علينا ألا نفاجأ إذا وجدناها لا عند النحويين الهيلينيين وحسب، وإنما أيضاً عند أوائل الميتافيزيقيين الوسيطيين، وعند المدرسيين، وعند «تقليديي» القرنين الثالث عشر والرابع عشر، ولم ينقطع التفكير بهذا الموضوع، حتى أيامنا هذه، في الظاهراتية والتأويلية. المعنى هو أيضاً موضع اهتمام الأنتروبولوجيا التي تعتبر الإنسان «حيواناً رمزياً» وعلم التحليل النفسي الذي يرى أن الأنا تتشكل في الملفوظة.

في مجال الألسنية، يظهر المعنى ويختفي بالتناوب. إنه بالطبع قوي الحضور

في الألسنية ما قبل العلمية، المسكونة بالعقلية الاشتقاقية: معرفة حياة الكلمات، يعني هذا في الواقع، الوصول إلى معناها الحقيقي. ولكن وإثر إقامة قوانين التطور اللغوي، انصرف النحويون الجدد نحو هذا القسم من اللغة، حيث التقعيد الأسهل ـ علم الأصوات ـ وذلك على حساب علم الدلالة. أما فيما يتعلق بالألسنية العامة الحديثة، ورغم افتراضها وجود دلالة بالضرورة، إلا أنها لطالما تعاملت بحذر مع هذا الموضوع، وذلك لعدم قدرتها على النظر إليه بطريقة موضوعية دون العودة إلى الاستبطان. ومنذ ذلك الحين، أمكن اعتبار عدد لا بأس به من المدارس الألسنية ـ التوزيعية، النحو التحويلي ـ على أنها شكلانية. عادت قضية المعنى لتطرح بقوة بدءاً من الستينيات، (وبخاصة إثر ظهور «*علم الدلالة البنيوية*»، أ.ج. غريماس سنة 1966).

يسير علم الدلالة اليوم في ثلاثة اتجاهات. فهو من جهة يقدم قواعد تحليل دقيقة، مستمدة مباشرة من المنهجية البنيوية، كان لهذه الأبحاث وقع تقني مميز على موضوع المعالجة الآلية للنصوص، المهارة المصطنعة، أو الترجمة بمساعدة الحاسوب. كما أنه يسمح بالنظر إلى اللغة باعتبارها أداة فعل اجتماعي ـ وهذه هي البراغماتية. في إطار هذه البراغماتية، يدعى علم الدلالة لمعالجة حالة المعاني المضمرة ـ المفترضة سلفاً، المستترة، الصور ـ والتي يفيد منها الأدب بطريقة مخصوصة. وأخيراً هناك تطور ثالث، ينظر علم الدلالة المعاصر إلى المعنى باعتباره حداً مشتركاً بين المتكلمين والعالم. يغرس علم الدلالة المعرفي هذا جذوره في فرضية سابير ـ هورف بعد قلبها: ترى هذه الفرضية أن بنى اللغة هي التي تسمح بالتفكير بالعالم وبتنظيمه، غير أن الأبحاث الحديثة، تحاول أن تظهر، كيف أن الطرق التي ندرك فيها الواقع، هي التي ترغم منظومة العلامات على أن تنتظم على هذه الشاكلة لا على تلك. وهكذا يغدو علم الدلالة غير قابل للفصل عن دراسة رؤية العالم التي تقوم بها الثقافات: إنه يتناول إذن الأدب بخاصة، كلماته، موضوعاته، وصوره. يشكل الـ «*topoi*» في الواقع «خزاناً للمعاني» وبمقدور الصور الشعرية توليد تصورات جديدة، صور غير مسبوقة تقدم معاني غير متوقعة.

Auroux S., *La philosophie du langage*, Paris, PUF, 1996. -Greimas A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Le Seuil, 1966. -Ricœur P., *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.

جان ماري كلينكنبرغ

راجع: الهيرمينوطيقيا؛ الألسنية؛ النحو؛ الصورة (التصوير)؛ الفلسفة؛ العلامية؛ الأفكار النموذجية؛ مفردات اللغة.

علم السلالة ETHNOLOGIE

غدا هذا الموضوع علماً خلال القرن التاسع عشر، إنه يدرس السلوك والتصرفات الاجتماعية للإنسان في مختلف المجتمعات والثقافات (التعبير الأكثر جدة «الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية» له معنى قريب من هذا).

تنتظم العلاقات بين علم السلالة والأدب حول محورين: إقامة خطاب حول «الآخر» ـ وهذا سابق على ظهوره كعلم ـ وطلب البنى الأساسية التي تسمح بفهم التنوع الهائل الظاهر للأشكال الثقافية.

واكب توسع الفتوحات والحملات الاستعمارية بدءاً من القرن التاسع عشر كتابات غزيرة تتناول الشعوب غير الغربية. في موازاة ذلك عرفت أوروبا تحولات اجتماعية ـ اقتصادية دفعت إلى التفكير بالمؤسسات وأصول التنظيم الاجتماعي. استخدم «المتوحش» إذ ذاك ككاشف للنسبية الثقافية ولتعسف القواعد الغربية (لاهونتون، *«تكملة رحلة البارون دي لاهونتون»* 1703؛ ديدرو، *«تكملة رحلة بوغينڤيل»* 1796). أتاح تحول وجهة النظر عن المركز (*«الرسائل الفارسية»* 1721) ظاهرياً جعل «الآخر» موضوعاً للأدب: وإن كان في الواقع يتخذ شكل تعبير استفزازي متحدٍّ للنقد الغربي. تشكل البحث الأثنولوجي في القرن التاسع عشر بوفرة إبراز «الآخر» على شاكلة مجرد نقد «للذات». شكلت المجتمعات المسماة «بدائية» زمناً طويلاً موضوعه المفضل، ثم أخذ يتسع شيئاً فشيئاً ليتناول الثقافات الشعبية التقليدية، الريفية منها بشكل أساسي في المجتمعات الغربية، وفي النهاية تميز التطور الأخير بصعوبة التمييز بين علم السلالة وعلم الاجتماع. مارست الطروحات التطورية التي ذهبت إلى اعتبار الثقافات «البدائية» بمثابة ما قبل تاريخ الحضارة، مارست تأثيراً لا فكاك منه. غير أن علم السلالة توسع ليأخذ بعين الاعتبار مبادىء آلية عمل المجموعات البشرية عبر دراسات تستند على أبحاث ميدانية. غدا علماً للإنسان موضوعه مجمل الثقافات تدرس من منظور مقارن. تم إدخال مفهومي البنية والوظيفة لتجاوز مجرد الوصف المبسط في محاولة للأخذ بعين الاعتبار العلاقة ما بين تنوع الثقافات ووحدة الإنسانية. شكلت *«مورفولوجيا الحكاية»* لڤلاديمير پروپ (1928) أول تطبيق بارز لهذا في المجال الأدبي: أبرز الكاتب أنه في داخل بنية كبيرة من القصص عدداً محدداً من الثوابت (موتيفات، شخصيات) تشكل بنية القصة. في نهاية خمسينيات القرن الماضي استعاد ليڤي ـ شتراوس الموضوع متجاوزاً سابقه

(*«الأنثروبولوجيا البنيوية»* 1958). مستنداً إلى الألسنية البنيوية السوسيرية، استخدم نموذج اللغة لتحليل علاقات القرابة، الأساطير ومجمل الوظائف الرمزية. ترك كتابه تأثيراً مؤكداً على انتشار البنيوية في الشعرية وعلم الدلالة في ستينيات القرن الماضي.

في موازاة الأعمال السلالية، وصف العديد من النصوص الأدبية الشعوب «البدائية»: الرواية الدخيلة في المرحلة الاستعمارية، وأيضاً المؤلفات التي قاربت الثقافات الأخرى بشيء من التطابق (*«الموغلون في القدم»* أو «المسالات» [1912] لفكتور سيبغالين مثلاً). عند ميشال ليريس (*«أفريقيا الشبح»* 1934) فيما عرفت الثقافة الغربية أوقاتاً شغفت فيها «بالفنون الزنجية» ثم «البدائية» (أو «الأولى») أو المسارح الموروثة (مثل الرامايانا).

كيف يمكن أن نقول «الآخر» دون أن نخونه، فهم ثقافة بأساليب فكرية غير عائدة لها؟ السؤال مطروح باستمرار منذ نهاية المرحلة الاستعمارية مما جعل إعادة النظر في مشروعية خطاب غربي نزل من عل. لا تتيح مواضعات الكتابة في العلوم الاجتماعية (خطية، حيادية مفترضة عبر التلفظ بصيغة الغائب) لا تتيح التعبير عن الذاتية (ذاتية عالم السلالة أو «الآخر»). يضاف إلى هذا أن بعض علماء السلالة استعاروا من الكتابة الأدبية بعضاً من مقوماتها: تغيير البؤر، الحوارية، التدخل الظاهر للأديب بالنص (جان فاڤريه ـ سادا *«الكلمات، الموت، المصائر»*، 1985، أو فيليب ديكولا، *«رماح الغروب»* 1993). ممارسة اليوميات الميدانية من قبل علماء السلالة تجسد تعبيراً يسمح بالذاتية وتنويع السجلات وتبدلها. وبشكل أكثر جذرية رأى عدد من الباحثين مثل جايمس كليفورد وكليفورد غيرتز أنه يمكن اعتبار أية ثقافة نصاً يستطيع كل باحث أن يجعل له قراءة. في المقابل يلجأ النقد الأدبي أحياناً إلى المعرفة، وتحديداً إلى التعايش الطويل والتداخل المتبادل بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية حيث يدور الأمر إذ ذاك على استخلاص مدى سطوة الثقافة الشعبية على النتاج الأدبي (تحليلات باختين على حوارية نتاج رابليه أو پريڤا 1994).

Gertz C., *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, 1988 trad. D. Lemoine, *Ici et ailleurs, l'anthropologue comme auteur*, Paris, Métaillé, 1996. - Lévi-Strauss C., *Anthropologie structurale*, Plon, 1958; *Mythologiques*, Paris, Plon, 4 tomes, 1964-1971. - Privat J.-M., *Bovary - Charivari, essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS-Éditions, 1994; *Dans la gueule du dragon: histoure, ethnologie, litérature*, Sarreguemines, pierron, 2002. - Coll.: L'Homme, «Litérature et anthropologie», 1989, no.111-112.

آن ـ ماري تياس

راجع: الأدب الاستعماري؛ الحكاية؛ الثقافة؛ الحوارية؛ المجلوبية؛ الهوياتي؛ الأسطورة؛ الأدب الشعبي؛ البنيوية.

في اليونانية يعني *«اللوغوس»* *«الخطاب»* و*«العقل»* في آن معاً: يجسد العقل عملياته في خطاب، ويجب أن يكون الخطاب وبشكل مثالي مكاناً لنظام عقلاني. غير أن الاثنين غالباً ما يتعرضان للانفصال، من هنا جرى التمييز بين «منطق صوري» نوع من العقلانية الخالصة، و«منطق طبيعي» نوع من الممكن والمؤثر، وهو يشمل غالبية أنواع الخطاب، والنتاج الأدبي على وجه الخصوص.

بالنسبة لليونان، علم المنطق هو من حيث المبدأ لغة الحقيقي (إذن العلوم) لغة الجدل، التفكير بشروط الحقيقة (وبالتالي لغة الفلسفة بامتياز)، أما الخطابة فهي مجال «الممكن» (المعقول، المحتمل، المقبول بشكل عام) سواء في البرهنة أو في التصورات الخيالية. وهكذا فإن المنطق الصوري مسيطر في المجالين الأولين فيما تقوم غالبية أنواع الخطاب (بالمعنى الثاني *للوغوس*) على تداخل الكلام أكثر مما تقوم على المنطق الصوري. ميز أرسطو في هذا الصدد *(الخطابة I*، 1356a) ثلاثة مصادر للانتماء ينتجها الخطاب: «الايتوس» (روح الشعب) الصورة ـ الإيجابية ـ للمتكلم، الباتوس (الكلام المهيج، التفخيم)، المشاعر التي تولد لدى السامع، واللوغوس فضاء المحتوى، الموضوعات المطروقة والبراهين المستخدمة. هذه الأدلة والبراهين قد تنتمي إلى علم المنطق من مثل القياس (الذي يشير إلى المعنى الأول للوغوس) ولكنها قد تكون أيضاً قياسات اضمارية تهدف إلى نيل الإعجاب أو التأثير (وفي هذه الحال يغلب على الخطاب الروابط القائمة بين المتخاطبين لا المنطق الصوري). يتعارض هذا المفهوم مع ما يتبناه سقراط لدى أفلاطون الذي يعتبر أن طلب الحقيقة (المنطق) لا يمكن أن يخضع لمقتضيات الخطابة (اللوغوس القولي). في روما استعاد شيشيرون *(عن الخطيب)* الموروث الأرسطي وأدان «الفصل المزعج فعلاً، المدان والعديم الفائدة بين «التفكير الجيد» و«القول الجيد». وهكذا تجسد الاتحاد المثالي بين علم المنطق واللوغوس في نموذج تم احتذاؤه طوال العصر الوسيط. شكل كل من (Cursus studiorum) فن التفكير (جدل وبيان) وتقويم اللغة (نحو، قُدم على أنه منطق) ما عرف باسم *(trivium)*. في منتصف القرن السادس عشر أفضت إعادة تنقيح تناولت هذا المؤلف إلى مزج الخطابة بالجدل تحت اسم «المنطق» (پ دي لاراميه 1555)، استمرت هذه الحال في المرحلة الكلاسيكية حيث يفترض أن تعكس خطبة الخطاب نظام العقل كما في *«قواعد ومنطق پور ـ رويال»* (1662). ثم تجلت التمايزات بعد ذلك بعملية الفصل ـ المدرسية تحديداً ـ بين دراسة النحو والقواعد ثم

الخطابة، وفيما بعد الجدل والمنطق (وفي صف الفلسفة). صار المنطق طريقة تزداد التفاتاً مع الأيام نحو لغة الرياضيات. الفلسفة التحليلية، الأنغلوساكسونية بخاصة، استعادت في أيامنا هذه رهانات المنطق باعتباره عقلنة السياقات المقالية. رمت «التفكيكية» التي بشر بها دريدا إلى إماطة اللثام عن المنطق الوهمي لانسجام الخطاب. في المقابل، فإن الأعمال التي تناولت الاستخدامات العادية والأدبية للغات تهتم أولاً بإنجازات الخطاب المشحونة بالعاطفة والمنتمية إلى القياس الإضماري أكثر من انتمائها إلى المنطق الصوري. وهي بالتالي موضع للتساؤل حول الإيديولوجيا «المعتبرة حقيقة» بالتمايز عما هو حقيقي. وهكذا وفي منتصف القرن العشرين أعادت الأعمال الألسنية لكل من جاكوبسن، وأوستن، وسيرل، أعادت الحيوية للفئات الثلاث الايتوس والباتوس واللوغوس (عند ر. جاكوبسن المرسل والمرسَل إليه، والرسالة)، عند أوستن (موضع الكلام Locutoire، التمريرية illocuterire، والتأثيرية pererlocutrire). أبرز «علم البيان الجديد» الذي نادى به ش. بيريلمان، ثم نظرية البرهنة لأو. ديكرو ومنطق المحادثة لـ پ. غريس الدور البراغماتي «لمنطق طبيعي قادر على الإقناع». ومنذ ذلك الحين، باتت النظرة إلى المظاهر الثلاثة لتناول الكلام حول ما تعرفه من اختلافات في التنبير والتي تؤسس لنماذج الخطاب والتي هي أسس الأنواع والسجلات. فن اللوغوس بما هو قياس إضماري يغلب على أنواع من مثل المقالة والبحث بخاصة، ولكنه يدخل أيضاً في الحكاية ذات الأطروحة، وفي الشعر عندما يغدو محاورة. أثبت ج.كوهين *«اللغة ـ النظرية الرفيعة للشعرنة 1979» أن ما يميز الشعرية وظيفتها المثيرة للعواطف (الموازية «للباتوس» أو للـ«Perlocutoire»* الأوستيني. وهكذا فإن العلاقة، وإثر فترة فقدت فيها الرؤيا مع انحطاط البيان في القرن التاسع عشر، بين نظام التسلسل المنطقي وبين المقتضيات المنطقية للخطاب عادت لتغدو إشكالية في أيامنا هذه.

تتجلى هذه الإشكالية في مستويات ثلاثة. فمن جهة التحليل بألفاظ المنطق دائم وضروري في جميع أنواع النصوص والخطاب لأنه يميز بين المجالات (الفلسفة نفسها تقسم إلى منطق و«جدل» و«آداب») وتحتل هذه الألفاظ مواقعها فيها، ولا يمكن تحليل كل واحد من هذه الميادين دون الأخذ بعين الاعتبار الطرق والأساليب التي تحدد منزلة ميدان معين بالنسبة لسائر الميادين في الفضاء الاجتماعي للنصوص والثقافة. ولكن نلاحظ في هذا الصدد أن الحالات «الصافية» نادرة، وإن الأمر يدور في الغالب حول عناصر مهيمنة، وأن النصوص الفلسفية هي الأخرى تلجأ إلى شكل من أشكال الخطابة والأدب. وهكذا ففي مرحلة التنوير كان الفصل بين أنساق

الخطاب بالكاد يلاحظ، فكانت المقالة إحدى وسائل الفلسفة وهي في نفس الوقت مجالاً ممتازاً للبيان الأدبي (كما عند روسو على سبيل المثال، «الخطابات» «العقد الاجتماعي» إلخ). من جهة ثانية فإن صناعة النصوص إلى أية فئة انتمت، بما في ذلك النصوص الأدبية، لا بد أن تستعين بتأثيرات المنطق، هذه التأثيرات التي وإن ابتعدت ظاهرياً عن المنطق «الصوري» تؤثر بالعاطفة، بالانفعالات، بمنطق الهوى، وبالإيديولوجيا. هذا هو الحال بخاصة في الخطب الإعلانية والسياسية، وفي العديد من النصوص الأدبية أيضاً. وفي المنزلة الثالثة، فإن النصوص الأدبية مهما حاولت التخلص من الإيديولوجي كما في «الفن للفن» تفيد من أنواع شتى من المنطق القولي التي تتناول صورة الكاتب (كما هو الحال في الشعر الغنائي بخاصة أو في «الخيالات الذاتية» المعاصرة) أو انفعالات القارىء: الجمالية بالذات تفترض منطقاً للعواطف يتقدم على المنطق الصوري.

Ducrot O., *Logique, structure, énonciation,* Paris, Minuit, 1989. -Meyer M., *Logique, langage et argumentation,* Paris, Hachette, 1982. -Perelman Ch. & Olbrechts Tyte L., *Traité de l'argumentation,* Bruxelles, Éd. Université Libre de Bruxelles, 1992.

جورج ـ إيليا سارفاتي

راجع: الإنتساب؛ البرهنة؛ فنون الكلام؛ الخطاب، القياس الإضماري، روح الشعب؛ المتخيل؛ الأهواء؛ الشعر؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الموضوع.

العلمنة — LAÏCITÉ

في الموضوع الديني تعني كلمة «لاييك» زمني أو دنيوي تمييزاً له عن الكاهن. تحدد «العلمانية» خياراً إيديولوجياً تتخلص فيه «الدولة الحديثة» من كل سلطة دينية. ظهرت الكلمة سنة 1873 عند إقامة الجمهورية الثالثة أثناء الصراع بين تيار كاثوليكي يسعى إلى إعادة الملكية وتيار جمهوري. عبرت العلمانية عن نفسها إذ ذاك في ميدان التعليم (وخاصة الابتدائي) بقرارات جعلت «المدرسة» الرسمية مستقلة عن الكنيسة. وبشكل أعم فإن «عملية العلمنة» تطرح في العديد من البلدان المسألة المعقدة دائماً في العلاقات ما بين السلطات المدنية والدينية. وبمعنى مختلف، غالباً ما كان دور المثقفين ورجالات الأدب محدداً منذ بدايات القرن التاسع عشر باعتبارهم «كهنوت» يقومون بالدور الذي كانت تؤديه «الكنيسة»: «سلطة فكرية علمانية» (بينيشو).

ولدت هذه اللفظة في حضن الديني. دلت من جهة على من هو غير «كهنوتي» العامي والأمي، ولكن أيضاً «الأخوة ـ والأخوات ـ *lais*»: أي الذين يقيمون في الدير

دون أن يكونوا رهباناً وراهبات ولكنهم يعيشون في الدير. مع حركة «الإصلاح» ظهرت العلمانية في إنكلتره في أواسط القرن السادس عشر بمطالبة حق المسيحيين العلمانيين بالسيطرة على الكنيسة وتسمية المطارنة.

في فرنسا فرضت الحروب الدينية علمنة جزئية «للدولة» بهدف إقامة التوازن بين الكاثوليك والبروتستانت، وبالتالي التمييز بين السلطات الزمنية والروحية. غير أن هذا التمييز ليس مرادفاً للتمييز بين ما هو سياسي وما هو ديني. أنجزت الثورة الفرنسية هذا التمييز. ميز سييز بين الفرد «*homo civilis*» والمواطن «*homo politicus*» ـ وبعد سنة 1789 استقلت السلطة السياسية شيئاً فشيئاً عن شراكتها الألفية مع الديني: تم تشريع الزواج والطلاق المدنيين، تشريع مدني للكهنوت ومصادرة أملاكه، وأخيراً إعدام الملك الذي رمز إلى إبطال صفة القداسة عن السلطة. أدت معاهدة سنة 1801 إلى تراجع العلمانية. أعادتها الجمهورية الثالثة إلى المقدمة: تأسيس «مدرسة» بمنأى عن الرقابة الدينية، قانون سنة 1905 القاضي بفصل «الكنيسة» عن «الدولة». استمرت معركة العلمانية في القرن العشرين وخاصة في مجال التعليم. وكان هذا هو الحال في العديد من البلدان الفرانكوفونية حيث يرزح التعليم والثقافة، أو كان، تحت وطأة المؤسسات الدينية. في كيبيك كانت الكنيسة الكاثوليكية تهيمن على الثقافة حتى «الثورة» الهادئة في ستينيات القرن الماضي، وفي بلجيكا كانت تدير غالبية المدارس. في المغرب لم يكن اختيار لغة (التعليم أو الكتابة) بمنأى عن الخيارات السياسية ـ الدينية. اتخذت الإشكالية بعداً مغايراً في البلدان التي تأثرت «بالإصلاح» (سويسرا على سبيل المثال).

أساسية في قضايا التعليم والدين، أثرت العلمانية بالضرورة على الأدب. وهكذا وجدت الإجازات في الآداب سنة 1766، إثر طرد اليسوعيين سنة 1762 كان على «الدولة» إيجاد طريقة لتعيين أساتذة يحلون محل المدرسين اليسوعيين دون الوقوع تحت سيطرة الجنسينيين الذين كانوا يسيطرون على جامعة باريس. وهكذا التقى نضال الفلاسفة من أجل حرية الرأي الديني مع رهان تحويل النماذج الأدبية. وبشكل أكثر عمقاً، فقد رأى عدد من الكتاب ومنذ المرحلة الكلاسيكية أن من مصلحة الأدب البقاء على مسافة من القضايا الدينية. استمرت هاتان الإشكاليتان بعد ذلك. مع قدوم سلطة ترى الأدب سلطة علمانية من جهة ـ هذا موقف بول بينيشو ـ تحمل قيم هوية جماعية. ومناظرات تتعلق بالمدرسة من جهة ثانية. وهكذا دعا آل

«غونكور» في «جورنال» إلى مدرسة وإحسان علمانيين، وهذا ما عارضه La grand» peur des Bien - Peusants» *لجورج بيرنانوس (1931) في فرنسا على وجه الخصوص في ظل الجمهورية الثالثة. في المقابل سلك الفرماسيون الفرنكوفونيون نهج الدفاع عن القيم العلمانية مما غذى العديد من النصوص الملتزمة «La légen de d'ulenopiegel»*. . . لشارل دي كوستر في بلجيكا، 1867 على سبيل المثال) وهي ليست دائماً نصوصاً دعائية، أو نصوصاً ذات رموز. في القرنين التاسع عشر والعشرين كثرت الروايات والمسلسلات التي تعرض الصراع بين علماني جمهوري أو متعاطف مع أحزاب اليسار، والكاهن المحافظ (مثلاً: *«Sidonie ou la destinée désilluaionnée»* مسلسل «La république française» 1871). دخل بعض الكتاب في المناظرات التي دارت حول العلمانية لكسب المزيد من الشهرة: هذا ما فعله موريس باريس في مواقفه المعادية لدريفوس وصولاً إلى الحملة الثانية المعادية «للمدرسة العلمانية» التي قادها بدءاً من سنة 1907 في «Le Gauloris» و«l'Echo de Paris» *«ليه غولوا» و«الايكو دي باري»*. في المقابل، إن لفظة علمانية في الأدب بدت أقل حياة في المرحلة اللاحقة.

العلمانية بصياغتها الحديثة هي فرنسية بامتياز. ليس هناك ما يعادلها في البلدان الفرانكوفونية الأخرى، ذلك لأن فرنسا هي «الدولة» الوحيدة التي تحدد نفسها بأنها علمانية. يفسر هذا الاستثناء التاريخي أهمية الصراعات التي تدور فيها، كما تجلياتها الأدبية. تقاس نتائجها بدون شك في شبه الغياب، في الخطاب النقدي والتربوي، للنصوص الأدبية التي تناهض صراحة قيم خطاب «الدولة» (كما هو الحال في الأدب الكاثوليكي مثلاً). ولكنها بخلاف ذلك أيضاً تتميز بشيء من التعبير عما هو مكبوت في الوعي الجماعي في تحديد الأدب باعتباره بديلاً للمقدس كما يظهر في الاستعارات التي غالباً ما يتم استخدامها أدبياً من مثل «الرسالة» «القداسة» «الكهنوت» «الدخول إلى الأدب» «الكتاب المقدس». . .

Bédouelle G. & Cosat J.P., *Les laïcités à la française*, Paris, Puf, 1998. -Bénichou P., *Le sacre de l'écrivain (1750-1830): essai sur l'avènment d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard [1973], 1996. -Charle C., *Naissance des «intellectuels»*, Paris, Minuit, 1990. -Ozouf M., *L'École, l'Église, la République (1871- 1914)*, Paris, Le Seuil, 1982. -Saupin G. (éd.), *Tolérance et intolérance, de l'Édit de Nantes à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998.

إريك ڤان در شورين

راجع: الأدب الملتزم؛ الالتزام؛ فرنسا؛ الفكري (العقلاني، المثقف)؛ التنوير؛ الدين.

العلوم والآداب SCIENCES ET LETTRES

ما بين العلم الذي ينتمي إلى نظام الحقيقي والمحقق والقابل للتعميم، والآداب التي تنتمي إلى مجال الآراء (الأفكار، المعتقدات، الصور، الميول والأذواق)، يبدو اللاتماثل واضحاً إلى حد أن الثانية، ومنذ تلك المرحلة التي امتنع فيها الأدب عن أن يعني «مجمل المعارف»، باتت ترتبط جزئياً بالأولى. والواقع أن العلاقات القائمة بينهما، تتطور وفق جدلية معقدة.

لم يكن العلم في العصور اليونانية القديمة منفصلاً عن الفلسفة. فلسفة، علم، ومعتقدات (التقمص بخاصة) كانت تمتزج في فكر فيثاغوراس. لا يمكن فك عرى هذا التحالف في الفكر الفلسفي والعلمي لأرسطو (على الأقل فيما يتعلق بالتقمص). انتقل الفكر العلمي للمتقدمين على سقراط إلى الشعر اللاتيني. وهكذا نجد ذرية ديمقراطيس في نتاج ليكريس، معالم الفكر الفيثاغوري واضحة تماماً في «*حلم سيبيون*» لشيشيرون.

ظهرت عقلية جديدة ما بين 1180 ـ 1220 بفضل إعادة اكتشاف الفكر الأرسطي (من قبل توما الأكويني الذي اكتشفه من خلال النصوص العربية) الذي يشجع على دراسة الظواهر الطبيعية وينمي العقلانية، التمييز بين العرض والجوهر، والذي لا يمكن فصله عن ولادة الفكر العلمي، نتج عنه في الميدان الأدبي تراجعاً للرمز لصالح المرموزة («*رواية الوردة، البحث عن الغرال*»): قد يكون للعالم معنى آخر، لكن هذا الأخير لا يحجب بغموضه الواقع، الذي ينبغي النظر إليه كغاية بذاته وبشكل أكثر معقولية. تطورت الكتابات المتعلقة بالحيوانات: باتت أقل رمزية، صارت الحيوانات مذ ذاك، حيوانات حية، يمكن دراستها علمياً، حتى وإن دخلت بعد ذلك في علم حيوان أخلاقي يعمل في خدمة إيديولوجية غرامية («*حيوانية في الحب*»، لريشار دي فورنيڤال) وبالتالي، فإن لانتشار التفكير العلمي نتائج أدبية، وإن كانت تتناول البنى أكثر مما تتناول الموضوعات. والواقع أن الأدب العلمي في العصر الوسيط كان غاية في القصور. ومع ذلك، فقد دافع باكون في القرن الثالث عشر عن الفكرة التي ترى أن العلم والأخلاق والعقلانية غير قابلة للانفصام.

في عصر النهضة، ذهب الأنسيون في هذا الاتجاه إلى ما هو أبعد، ودعوا إلى معرفة موسوعية، من مثل تلك التي لدى «*غارغانتيا*» عند رابليه. أوحت المعارف العلمية بشعر تعليمي، الذي مورس كنوع رفيع (سيف «عَويلم» جان انطوان دي بايف

«النيازك»، ريمي بيللو *«مبادلات جديدة للأحجار الكريمة»*، غييوم دي بارتا، *«الأسبوع أو خلق العالم»*). وقد امتزجت مع الاستلهام الميتولوجي «لأناشيد» رونسار.

أوحى التقدم العلمي بمغامرات خيالية ساهمت بنشر أفكار فلسفية. رسم فرنسيس باكون في *«أتلانتيد الجديدة»* (1626) مشروع مدينة يحكمها العلماء: حالمة بعالم أفضل، غذت العلوم أدباً طوباوياً، وفي المقابل، احتلت المدينة المثالية فيه مركزاً مرموقاً. أدى التقدم العلمي شيئاً فشيئاً إلى إعادة طرح مسألة مذهب المركزية البشرية، وذلك بتغيير معرفة العالم، كما أثار الأسئلة حول تعدد العوالم المأهولة (سيرانو، *«حكاية هزلية لدول القمر وإمبراطورياته، ودول الشمس وإمبراطورياتها»*، 1657 و1662، فونتينيل *«محاورات»* 1686). شجع هذا التطور على تغريب فلسفي في القرن الثامن عشر (*«رحلات جيلفر»* لسويفت 1726 و*«ميكروميغاس»* لڤولتير) ملائم لنقد المجتمع الواقعي.

وإذا كانت العلوم باتت تشكل يومذاك مجالاً خاصاً، يعتمد اللاتينية غالباً، فإنها كانت تمتلك في فرنسا، مقابل الأكاديمية الفرنسية، أكاديمية العلوم وذلك منذ سنة 1666، يضاف إلى هذا أن الكتاب غالباً ما كانوا من الباحثين أيضاً. مارس باسكال الأمرين معاً، كاتب «الأفكار»، ولكنه أيضاً مؤلف العديد من الأبحاث العلمية وواضع حساب الاحتمالات. اهتم فلاسفة القرن الثامن عشر بالعلم، اهتم ڤولتير بأعمال نيوتن (*رسالة إلى مدام دي شاتليه*) كما اهتم ديدرو بأعمال الفيزيولوجيين (*حلم دالامبير*).

في نهاية القرن، دافع الإيديولوجيون، والمثقفون الذين كانوا كتّاباً وفلاسفة أو علماء في آن معاً (كوندورسيه، مين دي بيران، ديستيت دي تراسي، المؤرخ ڤولني، الرياضي لاپلاس، الطبيبين كاباني وبيشا) دافع هؤلاء عن التنوير واتحدوا، رافضين الماورائيات معربين عن إيمانهم بتقدم الفكر النقدي والعلمي.

في القرن التاسع عشر، جعل التطور التقني (سكة الحديد، التلغراف، التصوير) كما عملية التصنيع، جعل العلم بمتناول الناس وسمح للناس أن تحلم بتقدم واعد. ورغم الافتراق المضطرد، والذي يرجع في آن إلى الاستقلالية التي يحققها كل حقل، وإنما أيضاً إلى مستوى التقنية المتزايد في العلم، استمرت الأخبار العلمية في الوصول إلى الجمهور المثقف عبر دوريات من مثل *«لاريفي دي دي موند»*. في عصر أكد إيمانه بها، غذت العلوم أدب مغامرات شهدت ولادة قصص الخيال العلمي

(جيل ڤيرن) الممجدة للإنسان وللعقلانية العلمية. ولكن وفي نفس المرحلة، ظهرت حركة مناوئة، استمرت حتى القرن العشرين: أخذ تقدم المعارف يثير القلق، وفي مواجهة التقديس الوضعي للعلم، أبرز الأدب المساوىء الاجتماعية الناجمة عن التصنيع (ديكنز) وخطر الآلات المقلقة مثل القاطرة، الثور الحديدي، من «*بيت الراعي*» لڤييني، وبخلاف اليوتوبيا هناك العوالم الحائرة («*فرانكشتاين*» لماري شيلي 1817 «*دكتور جايكل*» لستيڤنسون 1886 «*حواء المستقبلية*» لڤيلييه دي ليل آدم 1888، «*أفضل العوالم*» لهيكسلي 1952، «*اختراع موريل*» لبيوكازار 1968).

وهكذا، وعندما ازداد الميل إلى ترسيخ استقلال الحقل الأدبي، وفي المقابل بدأت الوضعية بالتراجع، أخذ الأدب يقيم مع العلم علاقة أكثر انتقادية (بوڤار وپيكيشيه، 1881) بل وحتى لعبية، في القرن العشرين (ريمون روسيل) أو علاقة ساخرة («*قاعة الحمام*» 1985، ف. توسين)، حتى وإن كان الأدب الواسع الاستهلاك ـ كالسينما ـ يترك مكاناً واسعاً للخيال العلمي. العلوم الإنسانية، هي التي تجذب فضول الأدب (علم التحليل النفسي، الألسنية، علم الاجتماع، الأنتروبولوجيا) المعاصر، تقدم موضوعات وتغذي البحث الأدبي، حتى وإن استطاع عالم مثل باشلار (راجع: النقد الأسطوري) تجديد بعض المقاربات الأدبية، وإن كان هذا الإبداع الشعري أو ذاك يستلهم عالم الرياضيات (ڤاليري، روبو، Oulipo).

أثار الكتاب أحياناً، وعن غير قصد، بحوثاً علمية (قام عالم الآثار الألماني شليمان بالتنقيب سنة 1868 بحثاً عن مواقع أثرية وصفها هوميروس)، ولكن الأدب يساهم بخاصة في الترويج لها وإذاعتها (أدب تعليمي، موسوعة. . .). ومع ذلك لا يمكن وقف دوره على هذا الأمر الثاني. ذلك أن للأدب دوراً أساسياً في دمج العلم في المحصلة الثقافية لعصر من العصور. يعمل على حل التناقضات، يعمل مثلاً على التوفيق بين العلم والمعتقد الديني (دي بارتا)، ويقاوم الفصل بين المجالات الفكرية (ترتبط المادية الفلسفية مع معرفة للحياة في «*حلم دالامبير*» لديدرو). كما أنه أحياناً يطرح التساؤلات حول النظريات العلمية، مساهماً بهذا في مناظرات حالية (كما هو الحال في «*الحكايا الخرافية*» للافونتين «خطاب إلى مدام دي لاسابلير» حول النظرية الديكارتية في الحيوانات ـ الآلات).

غير أن للأدب غالباً علاقة إبداعية مع العلم، تسمح له بابتكار موضوعات جديدة، وشخصيات (العالم، الطبيب) أساطير (فاوست) وأحوال جديدة (الخيال ـ العلمي) يقتبس من العلم نماذج قابلة للتصديق؛ ويستخدم المعارف العلمية بطريقة

خيالية، بهدف إضفاء الانسجام على حكايته، ومعقولية على عروضاته، بالنسبة لمعارف المرحلة (أفادت الروايات الواقعية والطبيعية من المعارف الطبية المتعلقة بالهستيريا عند فلوبير، وبالوراثة عند زولا).

إنها غالباً معارف، أكثر مما هي منظومات علمية متماسكة وموطدة، يفيد منها الأدب، ويعرضها، وفق أساليب تنتمي إلى البينصية بالمعنى الواسع، أي بنقل منظومة علامات إلى منظومة أخرى. ولإنجاح تطعيم المعرفة بالخيال، ومعرفة ما بمعارف أخرى، يستعين الأدب «*بفاعليات نصية*» (الصور، بنى منطقية، كلمات متعددة المعاني) قمينة بتحويل المعارف وتكثيفها. يهدف النقد العلمي إلى تفسير هذه التطعيمات ونتائجها على ممكنات الخيال.

في «*أركولوجيا المعرفة*» (1969)، أصر ميشال فوكو على إثارة قضايا أخرى غير التأثير والاقتباس أو تبعية الأدب للعلم. أظهر كيف أن التطورات التي تفسر ولادة موضوعات جديدة للدراسة، تبدل المعرفة بشكل جذري، وتنظم فضاء ذهنياً جديداً يرسم حدود وأوضاع نمو مجمل المذاهب. مع احتفاظه بخصوصيته، يرتبط التصور الأدبي بالتنظيم الفكري لعصره وبتحولاته الأبيستيمولوجية (التي درسها فوكو منذ عصر النهضة وصولاً إلى القرن التاسع عشر في «*الكلمات والأشياء*» 1966).

Debray-Genette R., Neefs J. (textes réunis par), *Romans d'archives*, Presses Universitaire de Laille, 1987. -Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris, (Callimard, 1966. -Pierssens M., *Savoirs à l'œuvre*, Presses Universitaires de Lille, 1990. -Serres M., *Feux et signaux de brume, Zola*. Paris, Grasset, 1975. -Vaillent A., *Écrire/ Savoir. Littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Éd. Printer, 1996.

جيزيل سينجير

راجع: الخلق الأدبي؛ الإدراكي والمعرفة؛ التعليمي، المستند؛ الخيالي والخيال؛ المذهب الطبيعي؛ الفلسفة؛ الوضعية؛ العقلانية؛ العلم - الخيالي.

العنوان (الإسم، اللقب) — TITRE

نطلق عادة كلمة «عنوان» على مجمل الكلمات التي ترد في فاتحة نص، ويفترض أن تشير إلى مضمونه. عنصر أساسي من عناصر ما حول النص، لكنه يمكن ألا يكون كذلك في بعض الحالات: يكون عندها مجازاً مرسلاً مأخوذاً من محتواه (كما هو الحال في البيبليوغرافيا). كما أن عنوان الكتاب (لا النص) هو أيضاً، ما يذكر في العقد بين الكاتب والناشر. غالباً ما يكون مصحوباً «بعنوان فرعي» (يشير إلى

النوع عادة)، وفي النشر الحديث يتكرر «بعنوان عادي» في أعلى كل صفحة.

في العصور القديمة، وقبل أن يتخذ الكتاب شكلاً مجموعاً، كان الـ «*titulus*» شريطاً مربوطاً باللفافة يذكر فيه اسم الكاتب ومضمون الـ «*volumen*». وبتعبير آخر، كان خارج الكتاب، مع ظهور المطبعة فقط، أفردت له صفحة كاملة مخصوصة، سميت «العنوان». وبما أن الكتب كانت تجلد غالباً، فإن أغلفتها لم تكن تدون ما ورد في تلك الصفحات. لم تظهر الغلافات المطبوعة إلا بعد الثورة الفرنسية، عندما دفع الثمن الباهظ للجلد بالناشرين إلى البحث عن مواد أخرى. ومنذ القرن التاسع عشر اجتاح العنوان، حرفياً، فضاء الكتاب: نجده على الغلاف، على صفحة العنوان والصفحة الرديفة لصفحة العنوان، في أعلى كل صفحة. وهذا يعني، أنه بات يزداد اقتراباً من النص، تطور عبر عن نفسه بتغييرات شكلية: فيما مضى، كان طويلاً ووصفياً، معقد التركيب أحياناً، غالباً ما يأخذ في أيامنا هذه شكل جملة لا فعل فيها، بل وحتى شكل تركيب اسمي.

وفيما كان أصلاً يهدف بشكل أساسي إلى تبيان نوع المؤلفات وتصنيفها، تخطت وظيفته اليوم مجرد الفهرسة. من وجهة نظر القراءة، يشكل العنوان في الواقع عنصراً أولاً من عناصر النص الذي يفتتحه ويعرف بموضوعه. تضاف إلى هذه الوظيفة المنبئة، هناك ثالثة إعلانية هذه المرة: يبرز العنوان فضاءه الخاص، بقدر ما تتضاعف وظائفه.

مستعيراً من الألسنيين التعارض ما بين (ما نتحدث عنه/ *thème*) و(الطريقة التي نتحدث بها/ *rhème*)، اقترح جيرار جينيت فئتين، العناوين الموضوعاتية التي تستعيد عناصر مضمون النصوص، والعناوين الأسلوبية التي تستعيد سمات شكلية. هناك تداخل بالطبع: آخر دواوين بودلير جاء يحمل عنوانين متتاليين، عنوان موضوعاتي «*كآبة باريس*» (1869)، وعنوان أسلوبي «*قصائد نثرية صغيرة*». وبحسب جينيت دائماً، آثر الكلاسيكيون العناوين الأسلوبية: *أود*، *أهاجي*، *رسائل نقدية*، *خرافات*، *حكايا*، *قصص*، *أفكار*، حكم، *محاورات*، *اعترافات*، *أبحاث*، فيما غلب الصنف الأول في الأدب الحديث. إنه يحيل إما حرفياً وإما بوساطة الكناية («*حذاء الساتان*» 1929)، وعن طريق الاستعارة («*الأحمر والأسود*» 1830) وبقلب المعنى («*التربية العاطفية*» 1869)، يحيل إلى شخصيات النص وأمكنته وغاياته.

يتدخل العنوان أيضاً داخل المؤلفات، سواء كوسيلة لتحديد هوية مقطوعة ضمن

مجموعة (عنوان قصيدة أو قصة ضمن مجموعة) أو سواء للدلالة على قسم (عناوين الفصول). جعل منه بعض الكتاب (سكارون في *«رواية هزلية»*، 1655 ـ 57، ڤولتير في *«كانديد»/ «الساذج»*، 1759 ـ 61 على سبيل المثال) مادة للعب على عرض موجز للفصول. تظهر أمثال هذه الحالات، بشكل خاص، وظيفة العناوين: إنها مكان تتوطد فيه العلاقة مع القارىء، حيث يوقع «عقد القراءة»، إنها تعبر عن جهد الكاتب والنص لتوجيه التلقي، وهي بالتالي نقاط أساسية في كل من البراغماتية والجمالية الأدبيتين.

Bokobza S., *Contribution à la titrologie romanesque: Variations sur le titre* Le rouge et le noir, Genève, Droz, 1986. -Genette G., *Seuils*. Paris, Le Seuil, 1987. -Grivel C., *La production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973. -Hélin M., «Les livres et leurs titres», *Marche romane*, 1956, vol. 6, n° 3-4. -Hoek L., *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981.

رينييه غروتمان

راجع: الأنواع الأدبية؛ تاريخ الكتاب؛ مستهل الكتاب؛ اتفاقية القراءة؛ الحونصية؛ الشعرية؛ التوقيع.

غ

غائي الذات AUTOTÉLISME

مبدأ جمالي يمتلك الأثر الفني بموجبه غايته في ذاته. يحدد النتاج بأنه مجموعة مستقلة، منغلق على ذاته، مرجعيته قائمة فيه، لا يتوخى نفعاً ولا تربية، وهو بهذا المعنى يتناقض مع الآثار ذات المزايا الايحائية والبراجماتية.

عرُفت هذه اللفظة مع الحداثة التي بشر بها الشاعر ت.س. اليوت *«وظيفة النقد»* (1923)، واستعيدت بشكل خاص من قبل النقاد الشكليين الأميركيين في التيار الذي عرف باسم *«النقد الجديد»*. مستلهمة التحليلات التي قام بها الناقدان البريطانيان إي.أ. ريتشارد وويليام أمبسون حول الطبيعة الرمزية للغة، رمت أبحاثهم تحديداً إلى استخلاص الوحدة العضوية للنتاج عن طريق إبراز علاقة كل عنصر نصي مع فكرة أو معنى جامع، مما سمح لهم بتقديم فرضيات تتعلق بطريقة عمل المعنى في الشعر. غالباً ما يلاحظ اقتراب منهجهم في النقد ومفهومهم للأدب بما عرف عند الشكليين الروس (جاكوبسون، پروپ، وباختين) وعند البنيويين (تودروف، بارت، وجينيت). ضوأت هذه الحركات النقدية على مسألة الأدبية. وإذا كان اتباع «النقد الجديد» أعطوا الأهمية للمعنى الموحِّد، فإن الشكليين والبنيويين حاولوا إرساء شرعية الدراسات الأدبية بإعطاء الأولوية للشكل، هادفين إلى وصف علمي، نمذجة الأدب. وهكذا فإن بارت في أوائل مقالاته *«أبحاث نقدية»* (1964)، ودونما لجوء إلى لفظ محدد يعتبر الأدب والنقد الأدبي نشاطاً «حشوياً» ذاتي التأمل، ماثل في موضوعه، ذلك لأن اللغة نفسها هي الغاية الخاصة لهذا الطراز من النتاج: «بالنسبة للكاتب «كتب» فعل لازم». بحيث أن الأثر يحدد قواعده الخاصة المغايرة للاستخدامات العادية للغة.

يرتبط هذا التصور بالأبحاث التي قام بها رومانطيقيو «إينا» في نهاية القرن الثامن عشر. وبحسب لاكو ـ لابارت، ونانسي، الرومانطيقيون الألمان الأوائل الذين هدفوا إلى إنتاج أثر شعري يعبر عن نظريته الخاصة، رموا في الواقع إلى تطويق الحدث الأدبي نفسه واختراق جوهره والإمساك بذاتية إنتاجه. وهكذا جعلوه أسير خصوصية تنظيمه، هذا في وقت احتوى فيه برنامجهم تصوراً تربوياً. فكرة إمكان أن القصيدة كل عضوي هي أيضاً في قلب مبدأ «الفن للفن»، وقد وجدت من يتبناها في أماكن شتى بما في ذلك في أميركا مع ادغار ألن پو «*مبدأ الشعرية*» (1850) وفي فرنسا مع بودلير ومالارميه. في مواجهة الاستلاب والتفتت الاجتماعيين، تم رفض تقييم الأثر بالاستناد إلى المعايير النفعية والمطالبة باعتبار الفن مكاناً لوحدة محتملة منادين باللجوء إلى الرمز، على سبيل المثال، لإقامة التواصل بين الأجزاء ومجمل الأثر.

موحية بأن الأثر لا يحيل إلا إلى ذاته، فإن الغائية الذاتية شأنها شأن وضع «abyme» ـ مفهوم قريب وإن سابق ـ تثير إشكالية مفهوم العرض. وهكذا نحن إزاء معركة حول المقاييس التي ينبغي الاستنارة بها في عملية التأويل، وهي أيضاً تفتح الفضاء النقدي الحديث وتفضي إلى مسألة الأدبية. يبدو النقد المعاصر وقد استعاد هذه المسألة التي أثارها الرومانطيقيون والتحديثيون انطلاقاً من قضية العلاقة بين الواقع والمتخيل. وفيما يؤكد الشكليون أن استقلالية الأثر وحدها قادرة على تبيان المسافة الفاصلة بين اللغة والواقع فإن منظّري التلقي يقولون إن علينا أخذ فعل القراءة بعين الاعتبار بدافع الأمانة لتعدد المعنى. على خطى أعمال بارت، وريفاتير ومنظّري التلقي الألمان (ايزير، جوس) فإن النقد المنادي باعتبار بُعد التلقي، عنصراً ضرورياً، يسائل الإدراك وتأثيرات التصورات المرجعية. كشف خصوم الغائية الذاتية أن الزعم بغياب أية مرجعية للنتاج يؤدي إلى التحلل من أي التزام ويثير بالتالي قضايا الأخلاقية التي يستدعيها مثل هذا الموقف.

Barthes R., «Écrivains et écrivants», *Essais critiques*, Paris, Le Seuil 1964, p.147-154. - Lacoue-Labarthe P. et Nancy J.-L., *L'absolu ttiéraire. Théorie de la lititéraire du romantisme allemand*, Paris. Le Seuil, 1978. -Riffaterre M., *«L'illusion référentielle», Littérature et réalité, Paris, Le Seuil, 1982, p. 91-118. -Coll.: «L'autoreprésentation. Le texte et ses miroirs», (numéro spécial), Texte, Toronto, 1982, n°1.*

بريجيت فيڤر ـ دوبوز

راجع: الفن للفن؛ الأكليون؛ الأدبية؛ النقد الجديد؛ التلقي؛ البنيوية.

الغزلية IDYLLE

راجع: : القصيدة الريفية؛ المرثية؛ الرعوية.

الغُفلية ANONYMAT

الغفلية هي القيام بنشر كتاب مع إبقاء اسم مؤلفه طي الكتمان. لقد تغيرت ممارسة هذا التقليد عبر العصور بفعل معايير عدة: الأهمية التي يتمتع بها المؤلف، مخاطر العمل الأدبي في مواجهة الرقابة، عادات وتقاليد ذات علاقة بالنشر، قواعد اللياقة.

كان هذا العُرف على شيء من الشيوع في العصور القديمة كما في القرون الوسطى قبل أن يتراجع إلى الوراء في عصر النهضة، مرحلة نمو الفردية والاعتزاز بالحصول على لقب أديب. لكن أن نضيف إلى هذه الصورة العامة المتماسكة شيئاً من التصويب. كيف بمقدورنا الحديث عن شيوع الغفلية في العصور القديمة عندما قيل ما قيل عن هواجس الأدباء في ذلك الزمن فيما يتعلق بشهرتهم والذي جسده أوڤيد في مدخل كتابه *«تحولات»* «واسمي سيبقى خالداً»؟ الأمر نفسه في القرون الوسطى، أشار إ. ر. كيرتيوس إلى أن ذكر اسم الكاتب، بات يزداد شيوعاً بين الشعراء اللاتينيين الجدد في نهاية تلك المرحلة، بل وحتى بين شعراء العامية. يصعب تقديم فلسفة لتاريخ جامع، ذلك لأننا نجد في المرحلة نفسها ممارسات متناقضة. في عصر النهضة وفيما وقع مونتيني *«الأبحاث»* تهكم على الكيفية الساخرة للأسماء ـ التي ينسب إليها المجد دون وجه حق (الشهرة) ـ كان دي بيليه يفتخر بخلود اسمه «سينتشر اسمي في كل مكان. . .». في القرنين السابع عشر والثامن عشر، الغفلية والأسماء المستعارة ـ مضافاً إليها نعوتات زائفة وإخفاء مكان النشر (أمستردام بدلاً من باريس) أمور شكلت قسماً من ترسانة الوسائل المتبعة للتفلت من الرقابة. لا مجال لتوحيد الممارسات الاسمية كما يبدو لنا من خلال مقارنة الثلاثة «الكبار»: لجأ ڤولتير إلى الغفلية والاسم المستعار ببراعة مثيرة. ديديرو مصنف متعدد الموضوعات غير عابىء بتوقيع اسمه، رضي أن يذوب في جماعة الموسوعيين، روسو في المقابل، جعل من عرض اسمه قضية مرتبطة بهويته الاجتماعية وعلامة تميز.

الأمر نفسه نجده في القرن الذي تلا، إذ نحن بإزاء أحلام التعاظم لدى هيغو حول اسمه (Ego/ Hugo) واستيهامات شاتوبريان ولامارتين حول «قبر بلا اسم»،

وعلى صعيد الممارسات الطباعية الغفلية الأولية لـ *«تأملات شعرية»* (1820) كما لـ *«هان ايسلندا»* (1823)، وإن كان ذلك لأسباب مختلفة. هنا علامة ضعف سوداوي لهوية الشاعر، وهناك احتياط ضروري من شاعر يكتب قصائد غنائية، ويحتمي خلف الغفلية يجرب كتابة هذا النوع الذي لم يكن يتمتع يومها بنفس مشروعية الرواية. وأخيراً علينا أن لا ننسى أن الغفلية كانت أحياناً وسيلة لإثارة فضول الجمهور، خدعة يستخدمها الناشر لجذب انتباه الجمهور باتباع سياسة الألغاز... في يومنا هذا نادراً ما يتم اللجوء إلى الغفلية.

في مقال له مشهور بعنوان «من هو الكاتب؟» حاول ميشال فوكو إبراز فرضية تأرجح ممارسات الغفلية بين النتاج الأدبي والنتاج العلمي. وفيما كان الحال في القرون الوسطى يقوم على إخفاء اسم الكاتب *(auctoritas)* في الطروحات العلمية فقد تلاشت هذه الظاهرة في العلم الحديث. في الأدب، في المقابل، انطلقنا من الغفلية إلى ممارسة حديثة تتمحور حول شخصية الكاتب: مما يحول دون الربط بين الحداثة «وموت الكاتب» كما حاول رولان بارت أن يفعل. تم تصويب هذه الفرضية جزئياً من قبل روجيه شارتييه الذي لاحظ أن العلم لا يزال حتى اليوم بحاجة إلى الاستناد إلى سلطة العالِم، وأن الأدب القديم كان أقل لجوءاً إلى الغفلية مما يُظن.

يجب التفكير بالغفلية من خلال اللجوء إلى الأسماء المستعارة أو من خلال تبعية الأسماء، وهي شكل من أشكال لعبة ستر هوية الكاتب وإخفائها. نلاحظ أن جميع هذه الضوابط «السلبية» المتنوعة لاسم المؤلف خاضعة لضرورات الواقع من جهة وأيضاً لوضع الكاتب و *imaginaires auctoriaux* المتبدل عبر التاريخ.

Chartier T., *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-e-Provence, Alinéa, 1992. -Laugaa M., *La pensée du pseudonyme*, Paris, PUF, 1986. - Taler A., Mosher F. J., *The Bibliographical History of Anonym and Pseudonym*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1951. - Travers De Faultrier A. de, «Le nom d'auteur, Une histoire de légitimité et de bâtardise», *Elseneur*, n° 9; Le sujet de l'écriture, Presses Universitaires de Caen, 1994.

جوزيه ـ لويس دياز

راجع: الكاتب؛ الرقابة؛ المخاتلة؛ الخاصة الأدبية؛ الإسم المستعار؛ التوقيع.

الغنائية — LYRISME

اشتقاقياً تنحدر هذه اللفظة من كلمة «Lyre» (القيثارة) وهي في الميتولوجيا اليونانية آلة أبولون التي اخترعها هيرمس لمصاحبة أورفيه الصورة الأمثل للشاعر،

ترجع هذه اللفظة أولاً إلى اللغة الموسيقية. استمرت ملازمة الموسيقى للشعر مدة طويلة من الزمن. احتفظ المسرح الغنائي بالمعنى الأول للاحتفال بالموسيقى. في الموروث الغربي، ومنذ المرحلة اليونانية تحيلنا لفظة الغنائية إلى تعبير شخصي. ميز أرسطو الشعر الغنائي عن الشعر الملحمي بكون الشاعر يتكلم في النوع الأول باسمه الشخصي. وهكذا فإن الغنائية هدفت منذ البداية إلى التعبير عن العواطف من خلال «الأنا». من وجهة النظر هذه باتت سجلاً. نجد هاتين الميزتين *«الموسيقية»* والتعبير عن *«الأنا»* طوال تاريخها.

تستجيب الغنائية الوسيطة للتحديد الأول للغنائية. «تروبادور» و«تروفير» هم شعراء وموسيقيون، يؤلفون *«كانزو»* أو أغان تمزج ما بين منظومات موسيقية، وأوزان معقدة، وميلوديات مبتكرة، تعمل جميعاً في خدمة *«أنا»* عاشقة في الأعم الأغلب. يرى ب. زيمتور أن الأغنية هي موضوعها الخاص ـ نارسيس صورتها الأمثل ـ والقصيدة هي مرآة الذات دون أن نستطيع أن نرد إلى «الأنا» واقعاً حدث.

في القرن الرابع عشر أكد الشاعر إيستاش ديشون على تطور سبق اعتماده يقوم على القطع ما بين الميلودي والشعر: يميز في كتابه *«فن الإلقاء»* بين نوعين من الموسيقى، الموسيقى «الطبيعية» للغة الشعرية، والموسيقى «الاصطناعية» الناجمة عن الآلات. ظهرت كلمة «غنائية» في اللغة الفرنسية في القرن الخامس عشر بعد عملية الفصل بين الشعر والموسيقى، ودلت في القرن السادس عشر على الأشكال الشعرية المتحدرة من الأنواع القديمة ـ ode (أود)، (مرثية/ éligie) (إيبامب ïambe) ـ أو من أشكال أكثر حداثة مثل «السوناتا». السوناتا التي انبعثت ثانية بتأثير من بترارك ربطت بين مكونات إعادة تحديد الغنائية: تناغم الإيقاعات، موسيقية الكلمات، تناسق الشكل الميلودي المعبر عن العواطف.

إذا كان التعبير عن الشعور الشخصي يبدو متقدماً على الغناء، وبخاصة بدءاً من القرن الثامن عشر، ثم في القرن التاسع عشر، فإن الضرورة الشكلية والعروضية للإيقاع ميزت الأسلوب الغنائي وبدت بمثابة تذكير، حتى في سكون القراءة، بالطبيعة اللفظية للغنائية وبعلاقتها الجوهرية بالصوت باعتباره تعبيراً عن انفعالات الشخص المعني.

الاهتمام بالإيقاع الحاصل للغة يحول الفعل الشعري إلى عملية تأبيد للتعبير عن *«الأنا»* من خلال الموضوعات الغنائية. تم توسيع معنى «الغنائية» في القرن الثامن عشر واتجه إلى مزيد من الفصل بين الحالة الغنائية والأشكال الأدبية التي تتحقق

فيها. غدت الغنائية تعبيراً عن المشاعر الحميمة الممتزجة بنسبة أو بأخرى مع السيرة الذاتية، وتجلياً للحساسية والبوح الذاتي. ترافقت مع اختيار الأصيل ورفض التقليد، ونادت بالحرية الفردية. ومع ذلك لم يكتف الأدباء بالانفعالات وحسب، بل أقحموا التعبير الغنائي في طريق أعم، تواصل للعواطف غدا التعبير عنه ممكناً في الشعر كما في النثر. أتمت الرومانطيقية مسيرة التطور الذي جعل الغنائية طريقة عاطفية للعيش والإحساس بالعالم، ونهجاً، رثائياً في الغالب، للتعبير عنه.

احتفظت الغنائية بهذه الميزة الوجودية في القرن العشرين. غدت طريقة للحضور في هذه العالم والإقامة في اللغة أكثر منها شكلاً في الكتابة. ذروة لذاتية معينة «تحمل هوية غيرية» (ج. م. مولپوا) تعبر عن ذاتها وتحلل هذه الذات مستمرة بالإيمان بقدرات اللغة، تثبت مروحة واسعة من الخطاب، تزيد أدبيته أو تنقص، يسير فيه جنباً إلى جنب الشعر والغناء، المسرح والموسيقى، وحتى المسلسلات التلفزيونية، بل وأشكال من «الأسرار» السيرية الذاتية التي يعبر عنها إعلامياً.

تكتمل افتراضيات الغنائية عبر تحولاتها داخل المجتمعات حيث تنمو. وبالتالي تتعدد مظاهر تجلياتها، وإذا ما فكرنا بتحديدها الموسيقي، فبمقدورنا أن نلحق بها جميع الأغاني التي تغنى في الحفلات العامة والخاصة وفي كل مكان وزمان. شعر شعبي، رغب الشعراء في محاكاته وخاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين، تظهر الغنائية في أهم لحظات الحياة من خلال موضوعاتها المفضلة: الحب، هروب الزمن والحنين أو السويداء الملازمين له، الطبيعة المؤتلفة أو المختلفة مع المشاعر، الموت وفقدان الحبيب الذي جعلته أسطورة أورفيه رمزاً وقدوة. ولأنها تجعل من الأدب الحامل الأفضل للأهواء والعواطف فإن الغنائية وبحسب تعبير فاليري «إطلاق صرخة».

Maulpoix J.M., *La voix d'Orphée*, Paris, Corti, 1989. -Zumthor P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972.

ميشال غالّي

راجع: السيرة الذاتية؛ الأغنية؛ الأدب الغرامي؛ المرثية؛ الموسيقى؛ القصيدة الغنائية؛ الشعر؛ السجلات؛ المسرح الغنائي.

ف

ڤال داوست VAL D'AOSTE

الفال داوست منطقة إيطالية فرنكوفونيه تقع في جبال الألب، وكانت عبر تاريخها، مستقلة تارة، وتارة تقاوم الإرادة الإيطالية العاملة على انتقاص الخصوصيات الأقليمية. شكل وجود أدب فرنسي منذ القدم (منذ العصر الوسيط) واحدة من الحجج التي استخدمها المدافعون عن الاستقلال الذاتي للمنطقة والانتماء إلى عالم أرحب هو عالم الفرنكوفونية.

بات التاريخ اللغوي والأدبي لهذه المنطقة موضع نزاع بدءاً من القرن الثامن عشر، وذلك عندما فقدت المنطقة مؤسساتها المستقلة، في نفس تلك المرحلة، هاجر بضع المناهضين للثورة، كزاڤييه دي ميتر مثلاً إلى تلك الناحية، مما جعل المؤرخين الإيطاليين يرون أن الأدب الڤالداوستي هو في الحقيقة أدب فرنسي، وبصورة ما هو أدب استعماري، ناتج عن الهجرة ـ خاصة إذا عرفنا أنه اهتم أساساً، ومنذ القرن التاسع عشر، بالكتابات التاريخية أو السياسية. بعد ذلك، ترافقت عملية التوحيد المتدرجة للمملكة الإيطالية، بعملية طلينة طوعية، لم تخل أحياناً من العدوانية وذلك بحسب المراحل، تحت ظل الفاشية بخاصة. بعد الحرب العالمية الثانية، اختلف الأمر، حصلت الڤال داوست على شيء من الاستقلال الذاتي المؤسساتي. وبدءاً من الستينيات، ازدادت وتيرة المطالبات الثقافية وباتت أكثر دقة. تجمع الأدباء الڤالداوستيون المعاصرون، والذين يعتبر بيير ليكسير أشهرهم، والمدعومين من قبل الحكومة المستقلة، تجمعوا حول مجلات من مثل *«كاييه دي ري»*، تشكل دعامة أساسية لنتاجهم الشعري والمكافح في الأعم الأغلب. في نفس الوقت، سمحت لهم

الولادة الإيديولوجية والمؤسساتية للفرنكوفونية، سمحت لهم بربط خطابهم بقضية أوسع. وهكذا فإن بيار ليكسير يقارن حالة ڤال داوست مع حالة والونيا ويقارن الشعراء الڤالداوستيين «المخالفين» مع الشعراء البلجيكيين، الذين يشاركونهم الذوق نفسه لجهة استخدام الكلمات المادية المنسية عند الأدباء الفرنسيين، لأن هؤلاء ليس لديهم ما يدافعون عنه.

تسمح حالة الڤال داوست بطرح عدد من القضايا المتصلة بمفهوم الفرنكوفونية. أولها مسألة العلاقة بين الفرنكوفونية والمؤسسات، المؤسسات الفرنسية من جهة (إدارة الفرنكوفونية) والمؤسسات الخاصة بالمناطق الفرنكوفونية المعنية من جهة ثانية. غالبية المبادرات الثقافية والأدبية الڤالداوستية تلقى دعماً من الحكومة المحلية (وحتى من الجامعات المجاورة في «شمال إيطاليا» التي أخذت على عاتقها مهمة حماية الثقافات المناطقية)، مما دفع إلى التساؤل حول مدى عفويتها وعما الذي يمكن أن تقدمه لولا هذا الدعم السياسي، أي ما الذي يشكل بالفعل قسماً من الحياة الثقافية لمواطني الڤال داوست الثنائي اللغة أو المتعددي اللغة، أكثر مما هم فرانكوفونيون بالمعنى الخالص للكلمة. تجازف عملية فصل ما يكتب أو يقال باللغة الفرنسية، لحماية هذه اللغة مما يكتب أو يعاش في نفس المكان، بالإيطالية أو باللهجة المحلية (هناك في الواقع لغة محكية محلية عرفت الطباعة خلال القرن التاسع عشر)، تجازف بحجب خصوصية التعددية الثقافية والمثاقفة التي تعيشها هذه المنطقة، والتي ليست هي نفسها في بلجيكا أو كيبيك. المسألة الثانية التي تطرحها الحالة الڤالداوستية، هي قضية تحديد الثقافة نفسها التي تفترض الدفاع عن هوية، والتي هي هنا إقليمية ودولية في آن، لأن الأمر يتعلق بالهوية الفرنكوفونية. إذا عنينا بكلمة الثقافة النتاج المرموق اجتماعياً، مثل الأدب، فإن لهذا موجبات مخصوصة، كما هو الحال عند الأخذ بعين الاعتبار المظاهر المتنوعة للثقافة الشعبية. ينتج عن هذا الخيار الثاني فيما يتعلق بالڤال داوست، إما العودة إلى فكرة الخصوصية الأقليمية أو المحلية، وإما الذوبان أو على الأقل التماثل مع هوية فرنكوفونية يعلو صوت المطالبة بها ضمن إطار ممارسات ثقافية ولغوية متعددة.

Colliard L., *La culture valdôtaine au cours des siècles*, Aoste, 1976. -Viatte A., *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Nathan, 1980. -Coll.: *La littérature valdôtaine au fil de l'histoire*, établi par R. Gorris, Aoste, Imprimerie Valdôtaine, 1993. -*Les cahiers du Rû* (Aoste), P. Lexert (éd.).

دينا ريبار

راجع: المركز والمحيط؛ الدراسات الثقافية؛ الفرنكوفونية؛ الإقليمية.

فانتازيا (تخيل مبتكر) FANTAISIE

تعني كلمة *فانتازيا* في المجال الموسيقي نوعاً موجزاً وخفيفاً حر الشكل. في الرسم تطلق هذه الصفة على بورتريه أو على منظر طبيعي إذا ما كانا خارجين على المألوف. تحديد *الفانتازيا* في الأدب أكثر صعوبة. بالمعنى الحالي تعني ابتكاراً حراً مرحاً. في القرن التاسع عشر لعبت الفانتازيا دوراً مهماً وثابتاً في الحقل الأدبي حيث مثلت في آن كلمة سرد، نوعاً وأسلوباً. وبمعنى أوسع، شكلت اتجاهاً أدبياً عميقاً، خفية تارة وطوراً جلية واضحة، قاطعة مع ما هو جدي ورصين.

Fantaisie كلمة أصلها الكلمة اليونانية *Phantasia* المشتقة هي الأخرى من الكلمة *Phaiinein*: بدا، ظهر. لفظة فلسفية تعني عند أفلاطون تأثير خداع البصر، ثم عند أرسطو الخيال المنتج. شديدة الارتباط في العصر الوسيط مع فكرة التخيل الشيطاني، اكتسبت هذه الكلمة في عصر النهضة هذه الخاصة المقلقة لتدل على الروح والأفكار، الرغبات والأحلام الخالصة التي في داخلها. في القرن السابع عشر، أشار «معجم الأكاديميا» إلى إدخال الكلمة في المجال الفني ليقول: «شيء ابتكر بمتعة أخضع للنزوة أكثر من اتباع قواعد الفن: فانتازيا رسام، شاعر، موسيقي، عازف ناي». في *«الموسوعة»* قال فولتير: «رغبة خاصة، ذوق عابر» كمعنى معاصر للكلمة، وقيم الفانتازيا من خلال «فكرة المتعة» الملازمة لها. وبخلاف ذلك، ففي الزاوية «الأخلاقية» لنفس المقال تضارع الفانتازيا سلوك ولد مدلل.

لم يفارق هذا التعارض هذه الكلمة أبداً طوال القرن التاسع عشر. في هذه الأثناء، وما بين 1820 و1840 عرفت الفانتازيا دخولاً مهيباً إلى المعجم الأدبي. رفض هيغو «أن يعطي النقد الحق في مساءلة الشاعر على فانتازياته» (مقدمة *«الشرقيات»* 1829). رسم نودييه أول مرموزة أنثوية للفانتازيا (مقدمة *«حكاية ملك بوهيميا»* 1832). عندما سعى سانت بيڤ توصيف الجيل الذي ينتمي إليه كتب «إنه لم يجد كلمة سر سوى *«الفانتازيا»* (*«مجلة العالمين»* أول أيار 1840). إذا كانت هذه الكلمة في هذه الاستعمالات تحيل إلى تثمين الخيال الخلاق، فإن *«فانتازيا»* أخذت تدل على نوع خاص مع وصول «*Phantasiestücke*» لمؤلفه اي. ت. أ. هوفمان إلى فرنسا الذي سحر القراء لمزجه ما بين الحقيقة والحلم والمرح والظرف. رجع ألوازيس برتران إلى القصصي الألماني عندما كتب *«فانتازيات على طريقة كاللو ورمبراندت»*. في الثلث الأول من القرن كان النعت المعادل لفانتازيا هو فانتازي

(العجيب *fantaisie fantastique*). ثم ما لبثت هذه اللفظة أن رست على موضوعاتية خاصة ليظهر النعت (متفلت) *fanataisite* حوالى سنة 1830 للدلالة على أسلوب الفانتازيا. [وبدءاً من سنة 1840 ظهر جيل جديد من الشبان المأخوذين بالمعارك الرومانطيقية وبأعداد كبيرة يعيشون حياة بوهيمية في باريس، ويكتبون في الصحف الصغيرة الساخرة مثل *«كورسير ـ ساتان»* التي كان من بين محرريها بودلير، بانڤيل شانفليري وميرغير. غالباً ما كانت كلمة فانتازيا عنواناً ماثلاً في المقالات التي تتحدث عن غرائب تلك الأيام قافزة برشاقة من موضوع إلى آخر مع تذوق أكيد لكل ما هو غريب وفظ. وفي نفس الوقت جعل هذا الجيل من «الفانتازيا» ربة شعره الخاصة. إنها المرحلة التي عملت فيها الصحافة على ترويج ما عرف باسم «مدرسة الفانتازيا» واخترعت الاسم «متفلت: *fantaisiste*) لنعت كاتب أو فنان يتعارض نتاجه كما طريقة حياته مع ما عرف باسم «مدرسة العقل السليم».

من بين الكتاب الشباب الذين انطلقوا حوالى سنة 1860، أسس كاتيل منديز *«ريفي فانتيزيزست»* «Revue Fantaisiste» (شباط ـ تشرين الثاني 1861) التي استقبلت بحفاوة من قبل الأكثر عراقة (بانڤيل، شانفليري وبودلير) وحاول أن يحدد جمالية الفانتازيا. نجد كثيراً من محرري في *«البارناس كونتومبورين»*. تميز المقال الذي نشر 1872 في *«المعجم الكبير للقرن التاسع عشر»* الذي نشره بيار لاروس بقساوته على الشعراء الشبان الذين «يبخرون الآلهة «فانتازيا»».

في ظل «الجمهورية الثالثة» لم تعد الفانتازيا تعني تياراً أدبياً حياً. رفضها زولا باعتبارها مرتبطة بهيغو والرومانطيقية. مالارميه تخلى عنها باعتبارها عابثة. رامبو لم يحفل بها رغم أنه اختار «فانتازيا» عنواناً فرعياً لـ*«بوهيميتي»*. وشيئاً فشيئاً لجأت «الفانتازيا» إلى الصحف الاجتماعية، وللعروضات المسلية أو ظرف جريدة *«شانوار: القط الأسود»*. نلاحظ عودتها قبيل حرب سنة 1914 مع مجموعة الشعراء «الفانتازيين» (كاركو، پيليرين، ديريم، ڤيران وتوليه) الذين تميزوا عن الطليعيين واستندوا إلى غنى الأشكال التقليدية للشعر الفرنسي.

شتت حرب 1914 ـ 1918 شمل هذه الجماعة وربما أكسبت لفظة *«فانتازيا»* معنى غير لائق. على كل حال، فإن بريتون مجد الخيال وإن احتقر الفانتازيا. هذا ورغم أننا نجد في كثير من الآثار السينمائية والأدبية التي ظهرت في القرن العشرين مظاهر للجمالية الفانتازية، لم تعد الفانتازيا مصدر مباهاة للمبدعين. عبثها القائم على

نزوة صنفها في خانة التسلية، مع النهج الأنثوي، والمبتكرين الذين ليس لديهم ما يكفي الجدية والرصانة.

Basesco L., *La génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971.- Benoist M., *La fantasie au XIE^e^ s.*, Thèse, U. Paris III, 2001. - Bourdieu P., *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992.- Graham R., *La poésie de Baudelaire et la poésie française (1838 - 1852)*, Paris, Aubier, 1993.

ميشيل بينواست

راجع: البوهيمي؛ الخارق (الخيالي؛ الوهمي)؛ الأنواع الأدبية؛ الواقعية؛ الرومانطيقية.

فئات ألسنية (لغوية) CATÉGORIES LINGUISTIQUES

نسمي هنا فئات ألسنة، القواعد والتغييرات والتحولات التي تؤثر على اللغات. تترك هذه الفئات صداها على الأدب في قضايا النماذج، الأسلوب، والكتابة.

وسيلة تواصل بشري، تتأثر اللغة بمختلف الحاجات البشرية (حاجة التواصل الفكري أو العاطفي، التفكير، الاستمرار، السلطة، إلخ.) وفي المقابل فإنها تؤثر في الأفراد والجماعات بحسب وضعها (استبعاد، اندماج، هامشية، انقياد، إلخ.). وهي بالتالي تتغير في جميع مكوناتها النحوية (الصوتية، التركيبية، الباراغماتية). تتم هذه التغييرات وفق محاور ثلاثة شديدة الترابط فيما بينها: الزمن (تغيير يسمى تعاقبي)، الفضاء (تغيير يدعى diatopique) والمجتمع (تغيير diastratique و تغيير أسلوبي أو diaphasique). تلاقي اللغات على كل من هذه المحاور نوعين من القوى المتعاكسة التي تعطي الأفضلية لهذه أو تلك بحسب الظروف: قوى مركَزَة (تبعد عن المركز)، تقود إلى التنويع وقوى جابذة (تدفع نحو المركز) تقود إلى التوحد. الفئات الألسنية هي حصيلة هذه التجاذبات.

ينتج عن تنوع الأمكنة اللهجات أو التغييرات المناطقية للغات (من بينها الكريوليات) فيما تشكل اللغة المسماة «مقياس standard» نتاج العملية الجابذة. تولد هذه المقاييس وتتعمم في ظروف تبدو معها الحاجة إلى تواصل واسع حيث يجب الابتعاد إلى أقصى حد ممكن عن التنوع ومصاعب التفسير، وبالتالي اختزال الفروقات المناطقية ما أمكن. وعلى سبيل المثال فإن هذا ما حدث في جميع البلدان الغربية في القرن التاسع عشر. ملبياً بالدرجة الأولى ضرورات عملية التواصل، يحقق التنميط غايات أخرى أقل بروزاً من مثل تأمين السيطرة لمجموعة معينة. مقترنة بعملية إضفاء شرعيتها، غالباً ما تعرف اللغة المعيار عملية مؤسساتية قوية تتداخل فيها عوامل

سياسية واقتصادية أو دينية (يبرهن على هذا دور اللغة العربية الفصحى في البلدان الإسلامية أو الدور الذي لعبته حركة الإصلاح في العديد من البلدان الأوروبية). قوام اللغة المكتوبة الأحكام اللغوية المانحة للشرعية (التعليم، المعاجم، النصوص القانونية والإدارية). إنها تختار بعض تنويعات اللغة وتبرز بعض سمات هذه التنويعات بعد أن تبعدها بطريقة أو بأخرى عن اللغة الشفاهية. وهكذا فإن فرنسية «الأكاديمي» بنيت أصلاً على لغة «المدينة» (باريس) والبلاط وبشكل خاص على لغة الأدباء الذين عاشوا هنا أو هناك (فوجلا، *«ملاحظات حول اللغة الفرنسية»* (1647).

على محور الزمن تُدرس التغييرات اللغوية تحت عنوان التطور اللغوي. يمكن ملاحظتها في الاستخدام الشائع ولكنها تعبر عن نفسها بشكل خاص في النصوص الأدبية. وواقع الحال، تقدم لنا دراسة النصوص القديمة إمكانية الإفادة من العمق التاريخي للغة. وهكذا نفهم اللجوء إلى مؤثرات الألفاظ القديمة، التي استغلت في القرن التاسع عشر على وجه الخصوص في الرواية التاريخية أو في الحكايا الرومانطيقية، أو حتى الوسيلة الشعرية القائمة على بعث الحياة الدلالية لكلمة ما بالعودة إلى أصلها (أصل استيهامي على كل حال). يستفيد استحداث المفردات من الطريقة نفسها وإن معكوسة.

تتغير اللغة أيضاً وفقاً لحال المتكلمين (اقتصادي، اجتماعي، ثقافي) (المحور الإجتماعي diastratique) ووفق سياق التلفظ. يضع الاجتماع ـ اللغوي هذه السياقات على مستويين. ينطلق الأول من وضع السلطة (التي تقرر استخدام التغييرات الأكثر تنميطاً) إلى حال التضامن القائم بين الجماعات الخاضعة (التي تستخدم تغييرات أقل شرعية «الأرغو» على سبيل المثال). ينطلق الآخر من الوضع الأكثر مؤسساتية وترميزاً (الذي يفرض استعمال نوعية محددة: لغة التهذيب والأدب، لغة الاحتفالات) إلى الوضع البعيد عن الشكليات الذي يدع مجالاً للاختيار. تحدد هذه المتغيرات بقوة عملية اختيار السجلات والأساليب ومستويات اللغة. وهي بالتالي بالغة التأثير في الأدب سواء باعتبارها وسيلة للتمييز بين الأنواع والسجلات (على سبيل المثال استخدام مفردات رفيعة في الشعر الملحمي) أو لأن الأدب يقدم عرضاً «الحكايا» الأشخاص، الأوساط، والحالات.

فالفئات اللغوية إذن وسائل تحليل مفيدة لوقائع الشكل والعبارة بما هو مشترك بينها (وهنا تلتقي مع مسألة الكتابة بالمعنى الذي أعطاه بارت للكلمة) وإن كانت تنماز عنها في عملية تحليل السمات الفردية للأسلوب.

Balibar R., *L'institution du français, Essai sur le colinguisme des Caroligiens à la Republique,* Paris, PUF, 1985. -Brunot F., *Histoire de la langue française des origines à nos jours,* Paris, A. Colin [1916-1938], 1966-1972. -Klinkenberg. J.-M., *Style et archaïsmes dans* La Légende d'Ulenspiegel *de Charles De Coster,* Bruxelles, ARLLF, 1973; *Des langues romanes,* Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.

جان ـ ماري كليكنبرغ

راجع: الأكاديميات؛ المعجم؛ الكتابة؛ النحو؛ مستوى اللغة؛ قانون، أسلوب.

فرنسا FRANCE

تعني فرنسا الأدبية مجتمعاً يقترن تطور واقعه الوطني والسياسي أكثر منه في أي بلد آخر بواقع تطوره الأدبي. وبالفعل فقد قام في فرنسا رابط سياسي محض، قبل أن يكون سوسيولوجياً، بين تاريخ أمة وموروثها الأدبي وهويتها.

وعى الأدب الفرنسي هويته الوطنية في اللحظة التي وجد فيها. في العصر الوسيط وعندما قدمت الآثار المكتوبة باللغة العامية ـ وليس باللاتينية ـ نفسها على أنها مكتوبة «بالرومان» فإن شعراء النهضة كانوا يدركون أنهم يعملون على ابتكار أدب «فرنسي». نشر سيبييه «*فن شعر فرنسي (1548)*، *Art poétique françoys*» ودي بيليه «*تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها* *«Deffence et illustration de la langue françoyse»* (1549)، ورونسار «مختصر للفن الشعري الفرنسي *«Abrégé de l'Art poétique français»* (1560). استخدام النعت لم يكن قد ابتذل بعد: حاول هؤلاء الأنسيون تأكيد فرادة فرنسا بالمقارنة بين جيرانها وخاصة إيطاليا، وتقديم أنفسهم كورثة ثقافة العصور القديمة المرجعية التي لا تنازع. باختصار، تأكيد النموذج الوطني سار جنباً إلى جنب مع إدعاء الكونية. هذا الترابط الغريب بين الوطنية والكونية سيبقى إحدى سمات الإيديولوجية الأدبية الفرنسية.

جعل الملوك المركزيون للقرن السابع عشر من الثقافة إحدى مظاهر سيطرتهم على المملكة وذلك على حساب الثقافات واللهجات المناطقية: غداً الأدب شأناً من شؤون «الدولة» بواسطة رعاية الأدباء وعن طريق قوننة اللغة الموصلة إلى الأكاديمية ـ التي بعد أن ارتؤي تسميتها «ملكية» تم اختيار النعت الذي لا يخلو من دلالة «فرنسية». يحمل التاريخ الأدبي الفرنسي بصمة طلب ميزة وطنية غالبة على الأدب. في القرن الثامن عشر، ورغم انفتاحه على الفكر الإنكليزي، إتجه الأدب الفرنسي للسيطرة على أوروبا بكاملها من خلال شهرته والروح المتحضرة التي دعا إليها. وعندما حاول الرومانطيقيون الألمان والأنكليز فرض أنفسهم بدورهم، عملت إمبريالية نابليون الأول

وبشكل جلي على تعزيز النيوكلاسيكية المتأثرة بالعصور القديمة. مع الجمهورية الثالثة، التي أدارت ظهرها بحزم للدولة الملكية والكهنوتية القديمة، التي طالما شكل التقليد الكاثوليكي رباطها، والتي أثارت حماس الأمة استعداداً لحرب 1870، تم تدريس كبار الأدباء الفرنسيين منذ المراحل الإبتدائية وزينت أسماؤهم لوحات الشوارع والمباني العامة. ورمزياً خصص «البانتيون» لتمجيد الرجال العظام بمناسبة المآتم الوطنية التي أقيمت لفكتور هيغو سنة 1885. شعب فرنسا مدعو إلى التماهي مع أدبه وأن يشترك في احترامه هذا مع النخب الإجتماعية: هذا الإجماع الإستثنائي في الزمان كما في المكان يلتقى مع عصر ذهبي للأدب الفرنسي الذي أمن لممثليه، على الأقل حتى سنة 1950 حظوة دولية مدهشة تتجاوز الفضاء الفرانكوفوني.

ولكن في نهاية القرن العشرين لم يعد تدريس الآداب غالباً في النظام التعليمي الوطني، ومن جهة ثانية، فإن العولمة الإقتصادية للثقافة باتت تهدد النموذج الفرنسي. وواقع الحال إنه في الوطن بالذات يزداد النزاع يوماً بعد يوم حول المنزلة المتقدمة للكتاب بسبب وجود أشياء ثقافية أخرى، وفي العالم لا يبدو أن الأدب المكتوب والمنشور في فرنسا، على أنه الأول، كما ليس باستطاعته الزعم باحتوائه على فضيلة عالمية داخل نتاج متعدد الثقافات ومتعدد اللغات.

يطرح نموذج فرنسا المسألة النظرية العامة عن العلاقات بين السياسة، الهوية الوطنية والأدب. تاريخياً كان الأدب في فرنسا رهاناً سياسياً وطنياً وأحد أشكال التعبير الذي تحاول «الدولة» والمجتمع الخلود بواسطته. بوساطة «المدرسة» وأيضاً بما يقدمه حقل أدبي محكم البناء وعى الأدب دوره كذاكرة جماعية. من هنا وبدون شك أهمية حفلات الإحتفاء بالذكرى وحفلات «التكريم الوطنية» في الثقافة الفرنسية، وربما كانت إشارات محتملة على اضطرابها إزاء حالة غير مطمئنة للأدب الوطني وبالتالي لدور فرنسا وثقافتها في العالم، العودة المستمرة للحديث عن أزمة الأدب لها هي الأخرى نفس الدلالات.

Bénichou P., *Le sacre de l'écrivian (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973. - Burguière A. & Revel J.(dir)., *Histoire de la France. L'espace français*, Paris, Le Seuil, 1989, - Espagne M.& Werner M. (dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, MSH, 1994.- Parkhurst Ferguson P., *La France, nation Littéraire*, Bruxelles, Labor, 1991.

آلان ڤيلان

راجع: المركز والمحيط؛ تعليم الأدب؛ الفرنكوفونية؛ الهوياتي؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ رعاية الآداب الأدب العالمي؛ الأدب القومي؛ السياسة.

الفرنسية القديمة، الفرنسية الوسيطة
ANCIEN FRANÇAIS, MOYEN FRANÇAIS

راجع: تاريخ اللغة الفرنسية القديم.

الفرنكوفونية FRANCOPHONIE

يقابل الإسم «فرانكوفونية» النعت «فرانكوفوني»، وقد دل بادىء الأمر على مفهوم سوسيولوجي لغوي: إنه واقع التكلم باللغة الفرنسية، وبشكل خاص تجمع الأفراد والشعوب الناطقة بالفرنسية، سواء كانت اللغة الأم، أو كانت اللغة المتداولة، وبشيء من التوسع الذين يستخدمونها كلغة رسمية أو كلغة في التواصل الدولي وعند الاقتضاء كلغة ثقافة أو لتواصل ظرفي.

الفرانكوفونية (مع F كبيرة/ اسم علم) هي مفهوم سياسي: تعني تجمع دول وحكومات البلاد التي تستخدم الفرنسية. مؤسسة منظمة لا تزال فتية، إضافة إلى رسالتها الأصلية القائمة على التعاون الثقافي والتقني (1970)، فقد أكدت على رسالتها السياسية منذ سنة 1995.

واضع هاتين الكلمتين فرانكوفوني وفرانكوفونية هو الجغرافي الفرنسي أونيسيم ريكلي (*«فرنسا، الجزائر والمستعمرات»* هاشيت، 1880). هاتان اللفظتان الجديدتان اللتان اشتم منهما رائحة الاستعمار تعرضتا للإهمال ما يقارب من قرن. استبدلتا بالتلميح والتورية: «باللغة الفرنسية» «التعبير بالفرنسية» «جزئياً أو كلياً باللغة الفرنسية» إلى أن أعاد السياسيون والصحافيون الحظوة للفظتين «فرانكوفوني» و«فرانكوفونية» بعد إنعقاد «القمة» الأولى للمنظمة المعروفة بهذا الإسم في باريس سنة 1986.

التسمية الرسمية «مؤتمر رؤساء دول وحكومات البلدان *التي يجمعها استخدام اللغة الفرنسية*» صارت سنة 1993، إثر اقتراح قدمه م.ديرون سنة 1993، أمين السر الدائم للأكاديمية الفرنسية *«التي تتقاسم استخدام اللغة الفرنسية»*. غير أن وسائل الإعلام التي نفرت من طول هذا الأنواع والتي لا تعبأ كثيراً بالغيرية الكامنة سرعان ما جعلته: «قمة الفرانكوفونية». ما احتفظ به من التورية والتلميح هو إنه إذا كانت البلدان الفرانكوفونية قد تقاسمت الفرنسية، فهذا يعني أن بمقدورها التعامل معها كإرث وبالتالي تغييرها وفق احتياجاتها.

يرى رعايا العالم الثالث أن الفرانكوفونية لم تتخل بالمطلق عن مسلّماتها الإيديولوجية. كثيرون ما زالوا يرون فيها «الذراع المسلحة لفرنسا» (ج.أو.

ميديوهوان *«من أجل استخدام جيد للفرانكوفونية، بحث حول الإيديولوجية الفرانكوفونية»*، بورتو ـ نوڤو، CNPMS 1994). لهذه الأسباب، استخدمت أولاً وطوال النصف الأول من القرن العشرين كلمة «تفرنس». هناك ما يسمى «دار الفَرْنسة» في بروكسل، وحركات الفرنسة في كيبيك. بيد أن اللفظة فقدت جاذبيتها بعد انتشار كلمة فرانكوفونية.

على المستوى الأدبي، تمت معارضة الأدب الفرنسي في أول الأمر مع الأدب الفرانكوفوني. سنة 1992 طبع كتاب بعنوان *«أنطولوجيا الأدب الفرانكوفوني»* (ناتان). ومع ذلك ومنذ نهاية ثمانينيات القرن الماضي رفض الإختصاصيون استعمال المفرد ليتحدثوا عن «آداب» فرانكوفونية. والواقع أنه، وإن كانت غالبية هذه الآداب قد ولدت ضمن سياق ما بعد استعماري على شيء من التقارب، إلا أنه ومع مرور الزمن ظهرت فروقات فاقعة، وذلك أن آليات وظروف نموها مختلفة. ومع ذلك فإنها جميعاً تطرح قضايا مرتبطة بالهوية والأدب الوطني وتفاعلها ينبغي أن ينظر إليه من زاوية التعارض بين المركز والمحيط. وبالفعل فإن الأدب الفرنسي اليوم، على قدمه وعراقته، نادراً ما يتم إدراجه في التسمية الشاملة.

يتميز تاريخ اللغة والثقافة الفرنسيتين بمجموعة من المميزات الخاصة التي تسمح لا بفهم لماذا أن البلدان التي تشكل اللغة الفرنسية فيها لغة وطنية (مثل سويسرا، بلجيكا، لوكسمبورغ أو كيبيك) أو البلدان الخارجة من مرحلة استعمارية، لماذا هذه البلدان تقيم مع فرنسا علاقة مختلفة جداً عن تلك التي تربط أسبانيا بالناطقين بالإسبانية أو بريطانيا بدول الكومنولث السابق. في المجال الأدبي تعبر هذه الحالة عن نفسها بجدلية معقدة حيث تتدخل أحياناً وبطريقة متناقضة أحياناً اعتبارات سياسية وثقافية وتاريخية وما بعد استعمارية. التوترات الناجمة عن هذا نجد ترجمتها في الأنطولوجيات وممارسات التعليم. روسو، الذي أقام في جنيف، هل هو اسم عظيم في الأدب الفرنسي أم هو كاتب سويسري؟ «ليه برنس دي ليني»، الذي أقام في قصره في «بيل أي» في نهاية القرن الثامن عشر، هل ينبغي استبعاده عن الأدب البلجيكي فيما جورج رودينباخ، الذي ولد في تورنيه سنة 1855 على مسافة بضعة كيلومترات من «بيل إي»، يعتبر بلجيكياً بامتياز؟ وادوارد مونيك، الذي بنى شهرته الأدبية في باريس في القرن العشرين هل هو كاتب فرنسي أو أديب مالاغاشي كتب باللغة الفرنسية؟ أسئلة لا يمكن أن تجد أجوبتها النهائية، لأنها تشير إلى رهانات دائمة الحركة هي رهانات حقل تخضع حدوده لإعادة النظر فيها باستمرار، من المناسب إذن

أن نأخذ بالحسبان وعلى التوالي تنظيم الحقل الأدبي المستقل جزئياً حيث تتحقق الآداب الفرانكوفونية وبنية الحقل المركزي. الحركة الدائبة بين هذه المستويات تسمح بإثبات صحة تصور للفرانكوفونية لا هو قيد «الآداب الفرانكوفونية خارج فرنسا» ولا هو «الإجماع الخادع» ـ والملتبس سياسياً ـ «لجماعة من المتكلمين». وبهذا المعنى فإن الفرانكوفونية هي دائماً مفهوم إشكالي تقاس فائدته بالأسئلة التي يطرحها على أدب فرنسا كما بالحقائق الأخرى التي يساهم في رسمها.

Combe D., *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995. - Moura J.M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.- Tétu M., *Qu'est-ce que la francophonie?*, préface de J.M. Léger, Paris, Hachette- Edicef poche, 1997.- Coll.: «Langue, écriture, francophonie», *Revue de L'Institut de sociologie*, Bruxelles, 1990-1991.- *Littérature Francophone, C. Bonn*, X. Garnier & J. Lecarme (dir.), Paris, Hatier, 3 vol., 1997.

ميشال تيتو، پول آرون

راجع: المركز والمحيط؛ الأدب الإستعماري؛ الهوياتي؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الأدب القومي؛، ما بعد الإستعمارية؛ الإقليمية.

الفصاحة والخطابة (بلاغة، بيان) ÉLOQUENCE

تشير الخطابة إلى قسم من النتاج النصي، ذلك الذي يعود إلى الفن الخطابي. وهذا هو المعنى الذي نرمي إليه عندما نقول إن علم الأدب يشتمل على الخطابة والتاريخ والشعر. ولكن الكلمة تعني أيضاً ميزة تجعل الخطاب أو الخطيب مقنعاً. تعتبر أحياناً موهبة طبيعية كما يرى البعض، إلاّ أن بعض المنظرين القدماء (شيشرون، كينتيليين) يرونها نتيجة للتقيد بقواعد الخطابة. تهدف الخطابة بحسب منظري الخطاب الكلاسيكيين للإقناع عن طريق استمالة العقل بوساطة البراهين، واستمالة القلب عن طريق التجليات المعنوية للخطيب *(l'éthoc)*، وإثارة مشاعر المستمع *(le pathos)*. يتعزز الإقناع داخل الخطاب بوساطة *«الأسلوب» (l'élocutio)* وعن طريق *«البراعة الخطابية» (l'actio)*. لا يتخذ الإقناع موضوعاً له الحقيقي أو المستحيل ذلك لأن الأشياء الضرورية أو المستحيلة تفرض نفسها بنفسها في وجودها أو عدمه، وإنما همه المحتمل: الخطابة إذن هي الجهد المبذول في عرض نظام عقيدي قادر على جذب المتلقي. إنها بحد ذاتها جزء من الفضاء الأدبي، وهي كذلك أيضاً بقوة التأثير الذي مارسته ولا تزال على مختلف الأنواع النصية.

ظهرت الخطابة في القرن الخامس ق.م في سيراكوز إثر مصادرة الأملاك التي قام بها المستبدان جيلون وهييرون. ما إن أطيح بهما حتى رفعت دعاوى لاستعادة

الأملاك أمام كبريات هيئات المحلفين الشعبية التي اضطرت كل شخص أن يبدو مقنعاً. أصل الخطابة إذن قضائي. سرعان ما صارت موضوعاً تعليمياً يخضع لمجموعة من القواعد، ووصلت أثينا حيث ازدهرت في المجالس النيابية بشكلها السياسي وبشكلها المعجمي في مدارس السفسطائيين. ميز أرسطو، وهو أول من نظر في «*البيان*»، ميز الخطابة في كتابه بين ثلاثة أنماط: السياسية والقضائية والابيديكتيكية (للتقريظ). في روما، وفي ظل «الجمهورية» أسند شيشرون للخطابة مهمة مدنية وجعلها مبدأ للفضيلة والمعرفة. بيد أن ظهور «السفسطائية الثانية» في القرنين الثاني والثالث التي غلّبت الكلام المدحي أحدث قطيعة بين الخطابة والأخلاق والفلسفة.

بتأثير من المسيحية وجدت الفصاحة لنفسها طريقاً في الوعظ يقويها نشاط الرسل وقد بلغت الذروة في القرن الرابع، حيث انتشرت فصاحة مقدسة اعتبرت بمثابة صدى للكلام الإلهي مستجيبة لمثال من البساطة. وضع سان أوغيستين *(De Doctrina christiana)* قواعد خطابة عاطفية أقل احتفالاً بالبيان منها بالشهامة وكبر النفس وسائر ما يدفع إلى التسامي. تابعت التنظيمات الوعظية التي أنشأها القديس فرنسوا والقديس دومينيك في القرن الثالث عشر هذا التقليد الوعظي المسيحي، ونشرت خطابة عاطفية مألوفة وخالية من الزخرفة، والتي ما لبثت أن تراجعت في نهاية العصر الوسيط إثر اللجوء إلى ما هو مبتذل لتحريك إيمان السامعين. فيما يتعلق بالعصر الوسيط، وخارج المجال الديني، لا نعرف سوى القليل عن الحركية الخطابية للمترافعين، الخطابة السياسية تكاد تكون غير موجودة، اللهم إذا استثنينا «الحالات العامة للأبراج» في القرن الخامس عشر والتي كانت مناسبة للمداولات والمبارزات الخطابية. بدلت اضطرابات الحروب الدينية هذه الصورة. خلقت «العصبة» طموحاً لخطابة تداولية جديرة بتلك الخاصة بالندوة. في موازاة ذلك استمرت المناظرات السياسية على المنابر محولة الموعظة إلى خطبة: كررت المجامع الدينية محاولاتها لتنظيم الخطابة المقدّسة. سواء كان ذلك على المنابر، أم في المحاكم، في الجامعات أو في المرافعات، تميزت خطابة عصر النهضة بميل واضح نحو الرواية. غالباً ما تحولت إلى مجرد عرض للاستشهادات واللمع المدرسية (سخر منها رابليه بمحاكاته الساخرة لها). التدابير التي أقرها مجمع ترانت الديني (1542 ـ 1563) أوصت باعتماد وعظ بسيط ومتواضع بعيد عن المناظرات السياسية: وجدت صداها في القرن السابع عشر في «الطريقة الصغيرة» التي بشّر بها القديس فنسنت دي بول أو في عمل القديس فرنسوا دي سال. بات الخطيب المقدس الآن مدعواً لاعتماد

أسلوب معتدل والخضوع إلى خطابة وعظية لا يحرف فيه الخطيب الخطاب الديني عن مهمته التهذيبية لصالح المتعة الجمالية.

مزج بوسييه بين هذا التجريد والصنف الخطابي. شكل النصف الثاني للقرن السابع عشر المرحلة الكبرى للخطابة المقدسة حيث اتحد الجسد والصوت في الخطابة وفي الأسلوب. اعتبرت الخطابة السياسية، التي نظر إليها كقوة تمرد، اعتبرت خطرة من قبل الاستبدادية العاملة على تقليص قدرة «البرلمان» على توجيه كتب الاعتراض. حافظت الخطب الملكية على الخطابة السياسية، وترك نقد الأوضاع البائسة وفقدان المساواة للمنابر. غدت قاعات المحامين مكاناً للخطابة كما في مرافعات أوليفييه باتري أو أنطوان ليميتر (ثُمنت ونُشرت)، لكن غالباً ما جرى إهمال الفن الخطابي القضائي بسبب تحذلقه (كما هو الحال مثلاً مع *«المترافعون»* لراسين). وهكذا نشأت الفكرة أن الخطابة الحقيقية ـ التي تولد الإقناع لأن الخطيب صادق ـ تهزأ من الخطابة». ـ ومن الأساليب البيانية، فكرة غالية على باسكال تحديداً والذي يعتبر كتابه *«الأفكار»* أثراً يتوخى الإقناع واليقين. بقي أن نشير إلى أن الخطابة كانت يومذاك تشكل قسماً من أقسام الآداب ـ الجميلة إضافة إلى التاريخ والشعر اللذين كان يفترض أن يكونا *«خطابين»*: وذلك بإدخال الخطاب في الحكاية التاريخية، بالتعليم والالتزام في الشعر ـ وكذلك في *«مأساويات»* دوبينييه مثلاً حيث الخطب التي تلقى على المسرح.

تخلصت المرافعة في القرن الثامن عشر من الراوية ومن الارتجال ليحل محلها الإفادة من حوادث الدعوى لصالح الزبون. وبعد أن عرفت الخطابة الدينية نجاحاً قوياً كما في مواعظ فينيلون أو ماسييون تحولت إلى إرشاد دنيوي قبل أن تنحط مع قيام «الثورة». شكلت نهاية القرن العصر الذهبي للخطابة السياسية: أفسحت «الثورة» المجال لمناظرات خطابية كبيرة في البرلمانات فيما ازدهرت في المحافل خطابة الخطباء الشعبيين الذين يخاطبون الشعب.

في القرن التاسع عشر، ولأجل تقويم العقيدة، تحررت الخطابة الدينية من التشدق واعتمدت بنجاح شكل المحاضرة في مجال الأعمال التي تعود إلى التربية والدفاع عن العقيدة، نجاح استمر حتى بداية القرن العشرين. في نفس الوقت كان الشعر الرومانطيقي خطابياً عن كل طيبة خاطر في المعارك الفكرية الكلامية السياسية (هيغو مثلاً في *«العقوبات»*) أو الأخلاقية (ڤيني مثلاً في *«موت الذئب»*). تابع الشعر الملتزم في القرن العشرين هذا النهج كما هو شعر المقاومة مثلاً. بيد أن القرنين

التاسع عشر والعشرين هما وقبل كل شيء ورثة الخطابة السياسية الثورية. أقل انفعالية في «الجمعية التأسيسية» أو في «المجلس التشريعي» استمرت الحروب الكلامية في مجلس النواب أيضاً قبل أن تزدهر في عهد الجمهورية الثالثة. كان عدد من البرلمانيين محامين في الأصل. من جهة ثانية، كانت الخطابة تشكل قسماً من تعليم الإنسانيات، وغدا الخطاب الفرنسي يومذاك تمريناً شائعاً. في المقابل ألقى التأثير الجديد للصحافة وللرأي العام بثقله عليها فارضاً متطلبات جديدة من الفعالية والسرعة مما قلل من شأن الفن الخطابي في المرافعة التي لم تعد الآن العنصر الأساس في مهنة المحاماة. وهذا هو الحال أيضاً في البرلمان الذي بات يلعب دوراً أقل في الشأن السياسي الذي لم يعد دوره في الإقناع يُمارس على المنبر فحسب بل في أخبار التلفزيون أيضاً. لم تعد الخطابة معتمدة الآن إلاّ بشكل طقس يمارس في خطاب القبول «الأكاديمية الفرنسية» واللقاءات الجامعية، باعتبارها وريثة الخطابة الأكاديمية للمرحلة الكلاسيكية وللخطابة الجامعية التي ظهرت في القرن التاسع عشر إثر انطلاقة التعليم العالي.

تقيم الخطابة مع الأدب علاقة مزدوجة. إنها تشكل مجالاً لجزء من النتاج الأدبي (شيشرون في العصور القديمة مثلاً، وبوسييه في فرنسا، وكذلك شعر الأفكار، المقالات والأبحاث...) وإذا كانت اليوم قليلة الشيوع في الدراسات الجامعية، فالذي لا يمكن إنكاره هو أنها لا تزال تشكل قسماً من *(res literaria)*. كما أنها شكلت ولفترة طويلة نموذجاً أساسياً. كانت «المدرسة» وحتى القرن التاسع عشر تدرس الخطباء كما ـ أو حتى بنسبة أكبر ـ الشعراء. تحتل التمارين الخطابية منزلة أساسية أقام «اليسوعيون» في مدارسهم «أكاديميات» يتناظر فيها أفضل التلامذة. غذت نماذج الخطابة عدداً من الممارسات النصية (فن تأليف الجمل الموسيقية المسرحية على سبيل المثال) والاجتماعية (الحديث وسائر الأنواع الملحقة به من مثل الحوار). شكل فن الكلام جزءاً من ثقافة الإنسان النبيل وصولاً إلى نموذجه الغريب وهو فن الصمت بطريقة توحي بالكلام (الفصاحة الصامتة).

بيد أن الخطابة فقدت موطئاً في الأدب مع «الفن للفن». ذكر ڤيرلين كلمة بالنظام في «*فن الشعر*»: «أمسك بالخطابة وحطّم عنقها». كذلك تراجعت في المدرسة مخلية الساحة للمكتوب، كما تلاشت في الحياة العامة. تراجع أغرب ما فيه أن التقنيات الحديثة تسمح بالتواصل مع جمهور عريض بشكل لم يسبق أن عُرف مثله، كما أن اتساع دور وسائل الإعلام والدعاية يثبت استمرار أهمية مفهومي الإقناع

والجمهور. وبالتالي علينا ألاّ نتساءل عن زوال الخطابة بقدر التساؤل عن تحولها واتخاذها أشكالاً جديدة تقوم على ركائز جديدة. وهكذا فإن الإقناع اليوم يعتمد على النظر أكثر من اعتماده على الصوت، وبالتالي نشهد انزياح أمكنته التقليدية من الكلام إلى الإعلام. والسؤال الذي يطرح عندها هو معرفة إمكان ظهور خطابة جديدة لا يكون الخطيب فيها على تماس مباشر مع سامعه.

Bertrand D., *Parler pour convaincre*, Paris, Gallimard, 1999. - Bredin J. - D., Lévy T., *Convaincre. Dialogue sur l'éloquence*, Paris, Odile Jacob, 1997. - Fumaroli M., *L'Age de L'éloquence*, Paris, Albin Michel [1980], 1994; (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999. - Starobinski J., "La chaire, la tribune, le barreau", in *Lieux de mémoire, La Nation III*, oius la direction de P. Nora, Paris, Gallimard, 1986. - Zoberman P., *Les cérémonies de la parole. L'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVII s.*, Paris, Champion, 1998.

كلير كازاناف

راجع: الإنتساب؛ البرهان؛ الآداب الجميلة؛ الجسد؛ الخطاب؛ الالتزام؛ الابيديكتيكي؛ روح الشعب؛ الخطباء؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ السامي.

الفضاء (المكان) ESPACE

ميز ليسنغ (في «لاوكون» 1766) بين الفنون المرتبطة بالزمن (الأدب، الموسيقى) وتلك المرتبطة بالفضاء (الرسم، النحت): يقوم التعارض على واقع مفاده أن اللغة تجري في الزمن فيما تقوم الفنون البصرية على التواقتية. ومع ذلك فإن الفضاء معني بالأدب في عناوين عدة. يمسك خيال الكاتب بالفضاء وبالتالي لا يمكن إدراكه بيقينية العلم وإنما من خلال مجمل تحيزات الخيال. إنه إذن تصور يدرك عبر الذاتية. وهكذا فإن المسرح بحكم طبيعته بالذات يفترض «إخراجاً» للفضاء. في الشعر يسعى ترتيب النص في الصفحة أحياناً إلى جعله مرئياً. وفي الرواية غالباً ما يشكل الفضاء شكلاً من أشكال المحرك الأول للعمل.

على كل حال يعني الفضاء الأدب ببعده المنفتح على الآخر سواء في تلقيه أو بما يتلقاه في المقابل: وهكذا فإن الأدب يفهم وينجب فضاء اجتماعياً عاماً مرتبطاً بظروف وجوده وإنتاجه، لن نعالج هذا المظهر هنا (راجع: الجمهور، العام، الاجتماعية، النشر).

مسألة الفضاء مطروحة بديهياً في المسرح بما يأخذه وفي آن معاً عن الشعر والعمل، ولكونه يخضع هذا الأخير إلى وحدة مكان حقيقية (خشبة المسرح) يمكن أن تصور مجموعة من الأمكنة الخيالية. التجربة البصرية فيه ليست فقط «نتيجة» أو «تأثير»

ولكنها مكون أساسي من الشكل نفسه، والتي باعتبارها شكلاً، تولد المكانية في العرض.

يساهم الديكور في حل مسألة التناقض بين مادية الفضاء المحسوس وعقلانية الفضاء الجمالي بوساطة جعل هذا الأخير مادياً. وهكذا فإن الفضاء الذي أوجده نتاج المسرح الكلاسيكي الفرنسي يتقيد بمبدأ وحدة المكان المقترنة بالممكن. ومع ذلك لم يكن سهلاً التقيد بوحدة المكان، ثم تم التخلي عنها ـ لصالح اللوحات المتعددة المتتابعة، وأحياناً المتزامنة ـ مما يعكس ولو جزئياً طبيعتها القليلة الأهمية.

في الشعر، حيث يستمر الحوار مع الرسم، وفيما وراء «*ut pictura poesis*»، صز 43). يشكل فضاء المجازية التصويرية العمق بمعنى أن الشعر «يضع اللغة في حالة انبثاق» (باشلار ص. 10) وأن الشاعر يعبر انطلاقاً من «بدء» (ن. 20) يقع في أصل الوعي الذي يُنظر إليه باعتباره «كائناً متوحشاً» (مارلو بونتي «*العين والعقل*» 1960) تندرج اللغة حتماً في نظام التتابع، وهي بالتالي لا يمكنها أن تأخذ مسألة الفضاء بعين الاعتبار بشكل تام: لا يمكن إنجاز عملية وصف إلا بجمع تفاصيل متوالية تقدم لنا صورة مشوشة، فيما يجعل الرسم من هذه التفاصيل جزءاً من وجوده. ليس فقط يمكن اعتباره واقعاً بحد ذاته، وإنما أيضاً عرضاً ناتجاً عن سلسلة عمليات عقلية تجريدية، يمكن النظر إلى الفضاء الأدبي باعتباره فضاء يحول الملفوظ إلى بعد «مجازي تصويري» (جيني، 69). وهكذا وجد فضاء خاص بالصور، شكلت محاولات أپولينير في «*كاليغرام*» (1918) أو ڤيكتور سيغالان في «ستيل (1912)» التعبير الأسلوبي الأكثر تطرفاً عنه، والربط ما بين الكتابة وتجسيدها الخطي المرئي في فضاء الصفحة. وسع بلانشو هذا التصور ليشمل كامل الأثر عندما أظهر أن الكاتب يدخل إلى «الفضاء الأدبي» في السحر المطلق حيث الرسم الغالب هو للصورة. وبتأثير من مالارميه (وتحديداً «*ضربة نرد لا تلغي الصدفة أبداً*» 1897، وربما وبشكل خاص وقبل ذلك «*ايغيتير*» 1870) أظهر بلانشو في محاولته إعطاء الغياب قوة المكان أن النتاج بحد ذاته الفضاء الذي يخلقه، هو المطلوب، لأنه «هكذا» بكل بساطة.

في الرواية، حرية عرض الفضاء تامة. وهكذا يمكنه أن يكون معطى أساسياً للعمل. يمكن أن يقدم في تفسير الملامح النفسية للشخصيات (نظرية المناخ في «*الرسائل الفارسية*» لمونتيسكيو 1721 مثلاً). كما يمكنه أن يحول السببية إلى استيهامات: يبدو المظهر أو الهيئة وحشاً في «*جيرمينال*» لزولا، والمدينة مكاناً خطراً

في الرواية البلزاكية، أو على العكس حيث تولد الطبيعة الأمان الرومانطيقي. في الجهة المقابلة يغدو الفضاء الخيالي وسيلة لنقد ما هو موجود في اليوتوبيا. ونضيف أيضاً أنه تحت تأثير الرؤى الشعرية للفضاء تم النظر إلى الأمكنة من قبل بروست بشكل خاص (*«في ظل الصبايا ذوات الأزهار»* ص. 676) ليس كمجرد مواضع وإنما «كجزر» في الفضاء، كجوهر فرد «كعوالم صغيرة معزولة» (پوليه، ص. 50). الذي يجمع بينها بالنسبة لروائي *«البحث عن الزمن الضائع»* وكذلك بالنسبة «لإيما» مثلاً في *«مدام بوڤاري»* ليست العمومية المغفلة الماثلة في جميع نقاط المدى كما هو الحال في هندسة اقليدس، وإنما الهوية «اشتمالها على نموذج خاص من المتعة، إطار وجود تقريباً» *(في ظل. . . ، ص. 721). رفض البطلة للواقع عند فلوبير جعل الفضاء يركز على علم النفس (الأحلام تحديداً). يتخذ الفضاء عند بروست شكل مكان داخلي يملك بعداً إضافياً «شيئاً من عمق الزمن». («پوليه، ص. 34). وهكذا لا يتكيف الكاتب مع تحول الزمان إلى مكان وإنما يقيم فيه، يدفعه إلى حده الأقصى وحتى يجعله مرتكز روايته. احتفظت الرواية بعد ذلك بهذا الشغف بالفضاء معمقة غالباً الحرص على هذه النظرة في «الرواية الجديدة» كما في الرواية المعاصرة (ف. بون «منظر صلب»*، 2000).

Bachelard G., *La poétique de l'espace,* Paris, PUF [1957], 1998. -Blanchot M., *L'éspace littéraire,* Paris, Gallimard, 1955. -Jenny L., *La parole singulière,* Paris, Belin, 1990. -Ouellet P., *Voir et Savoir,* Candiac (Québec), Ed Balzac, 1992. Poulet G., *L'espace proustien,* Paris, Gallimard, [1963], 1982.

ناتالي أوبرت

راجع: القصيدة التصويرية؛ تراسل الفنون؛ الجغرافية الأدبية؛ الانطباعة؛ الرسم؛ الشعر؛ الرواية؛ الزمن؛ المسرح؛ الوحدات.

الفكاهة HUMOR

صيغت من الكلمة الإنكليزية *(humor)* المأخوذة هي الأخرى عن الكلمة الفرنسية *(humeur)*، وقد شاعت هذه الكلمة في فرنسا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر: كتب فولتير «الإنكليز» لديهم كلمة «للدلالة على هذه الدعابة، هذا الهزل الحقيقي، هذا المرح، هذه الكياسة، هذه اللمعة، التي تفوت على رجل دون أن يدركها» (*«رسالة إلى الأب أوليفيه»*، 21 نيسان 1762). تساهم الفكاهة في الهزلي، في الفكر، في المسافة من العالم، كما تشارك في تقدم العبث، وبرؤية تقلب نظام الأشياء حيث لا مجال لسيادة الإنسجام. تحدث أزمة في المعاني ـ فقد القيم القائمة

على الشفافية وتآلف الخطاب ـ يزداد جمهور المؤيدين لها في زمننا هذا يوماً بعد يوم.

يقدم لنا بن جونسون في ملهاته *(Every Man out of his humour)* (1559) أول تحديد للكلمة. يقرنها إلى المذهب القديم للأمزجة ويجعلها في الواقع ملازمة «للهوس» «للفكرة الثابتة» «للمزاج الغريب». نجد في *«أتباع الكاذب»* (1645) لكورناي استخداماً مشابهاً لكلمة مزاج. إنتشرت الفكاهة في فرنسا في القرن الثامن عشر تقليداً لإنكلتره. نسبت مدام دي ستايل (*«عن الأدب»*، 1800) «للدعابة الإنكليزية» ميزة خاصة، نعتها فيلاريت شاسل من جهته بأنها «غريبة الأطوار». مزجت طريقة التعبير هذه التي عممتها روايات ستيرن وكتيبات سويفت بين أساليب اعتبرت متنافرة. وهكذا حققت تطلعات الرومانطيقيين إلى هدم الحدود القائمة بين الأنواع: بهذا المعنى أرضت الفكاهة خطة الوصول إلى التعبير «المضحك» الذي نادى به كل من هيغو (*«مقدمة كرومويل»*، 1827) وغوتييه (*«المضحكون»*، 1844) أو بودلير (*«عن جوهر الضحك»*، 1855).

قرظت أفكار الرومانطيقية الألمانية «الفكاهة» بإبراز فرضياتها الفلسفية. في «محاضرات في الجمالية» (الذي ترجم إلى الفرنسية اعتباراً من سنة 1840) قلل هيغل من شأن الخطاب المهدم للهزلي الكلاسيكي لصالح السخرية والفكاهة «الرومانطيقيتين» اللتين يراهما مؤسستين «للأنا». جان بول ريختر في *«محاضرة تمهيدية في الجمالية»* (ترجمت سنة 1862) خص من جهته فصلين «للشعر الفكه» و«للفكاهة الملحمية والدرامية والغنائية». بيَّن مكوناتها الوجودية: الفكه هو «سقراط مجنون» يلقي العالم في الفوضى بهدف إخضاعه للحكم الإلهي. عن طريق الفكاهة يعيش الفرد وبالتتابع تجربة العدم والقدرة. مسكونة بالسامي وما يعجز عنه الوصف تختلط الفكاهة مع التعبير الشعري التأملي أو الفلسفي العزيز على قلب الكتاب الباحثين عن «المطلق الأدبي».

وبالتالي لا يمكننا أن نحصر النتاج الفكاهي بشهرة عرفتها «الروايات الساخرة» لتيوفيل غوتييه، أو *«قصص ميرينوس ونزواته الفكهة»* (إيجين موتون) أو سلسلة «الحكايا الشاتنواريسك» (أي التي تشكل مزيجاً من الفن والفكاهة والوقاحة) التي بدأ يصدرها الفونس أليه بدءاً من سنة 1891 *(À se tordre)* ولا إلى تقليد مخصوص أنغلو ـ ساكسوني (الأميركيون مارك توين أو أوهنري ثم وودي ألن مستلم الراية من الأدب الإنكليزي: هناك دون شك فكاهة خاصة بكل ثقافة وبكل فئة إجتماعية.

والواقع أن الفكاهة تشتمل على مسميات متنوعة: نزوة، عدم إنسجام، لا معنى، خداع، اختلال، السخرية والهزل، تتوزع في كل ناحية، وتلون المؤلفات مهما تنوعت. ولنبقى في المجال الفرنسي: من *«الغراميات الصفراء»* لتريستان كوربيير (1873)، إلى *«الشمعة الخضراء»* (1907) لألفرد جاري، مروراً بالنغميات الوردية أو اللاذعة لجيل رينار، والأصداء المظلمة لفيليبه دي ليل ـ آدام (*«حكايا فظيعة»* 1883) أو «الفكاهة السوداء» كما عند ج.ك هيسمان، فالتعبير الأدبي بمجمله في القرنين التاسع عشر والعشرين معني بهذا الأمر. تظهره بالأمس كما اليوم كتابات لوتريامون أو ميشو، لافورغ، السورياليون، فيان، كينو، بيكيت، يونيسكو، تارديه، وفي العالم الفرانكوفوني سكيثينير (*مدوناتي* 1945) جاك غودبو (*رؤوس بابينو* 1981) أو جان مينو (*الحكاية الكريهة لبطل برانبونسوني*، (1981). أنطولوجيات لا تعد ولا تحصى تستمر في ذكر أدباء الفكاهة: *«أفراح الهر الأسود»*، (1894) التي قدم لها جيل ـ ليميتر. «أنطولوجيا الفكاهة السوداء»، (1940) لأندريه بريتون، *«مجانين اللغو»* لروبير بينايون (1984)، *«العقل الساحر»* لدانيال غروجنوفسكي وبرنار سارازن (1990).

تثير الفكاهة صعوبة في التحديد مما يفضي إلى صعوبة في التطبيق التاريخي. هل يمكننا اعتبارها موجودة في الأدب الفرنسي قبل أن تدل عليها الكلمة؟ يتجاهلها مارمونتيل في المقال الطويل الذي خص به «الكوميديا» وما هو («كوميكي»، هزلي) (*«عناصر الأدب»* 1787) حيث يعرض لفئات الشعرية الكلاسيكية. ولكن وبعد بضعة عقود رأى كل من ليتريه ولاروس في «الفكاهة» «مرحاً رصيناً». أدى شيوعها في القرن التاسع عشر إلى زعزعة تصنيف استمر طويلاً. خلطت في المكان الأول أمزجة متنوعة ضمت الرصين مع الهزل. وتجاهلت في المكان الثاني التصنيفات التقليدية بتسللها إلى جميع الأنواع ومجمل النتاج الفني. وبهذا المعنى لنا الحق أن نرى الفكاهة في هزل رابليه ونزوات سيرانو، والسخرية الفولتيرية والألعاب الأدبية لديدرو التي تعالج جميع الموضوعات الرهينة بطريقة مرحة. وبالتالي فالذي عاد إلى الصورة هو المفهوم الفرنسي القديم «للتهكم» مفهوم «الضحك داخل النفس» بحسب باسكال. في المقابل يؤدي هذا التوسع في معنى هذا المفهوم لإضعافه، والدليل على ذلك أن الفكاهة إذا كانت بالمعنى الدقيق تتوجه إلى جمهور ضيق هو جمهور البوهيميين والأوساط الفنية أو الطلابية، فإنها تستحوذ اليوم على الجمهور العريض كما يشهد على ذلك نجاح مسرح يونيسكو أو مناجيات ريمون ديفوس، وغدت الفكاهة مرادفة

للهزلي بالمعنى الشائع للكلمة، مظهرة حالة فكرة (وحساً «للفكاهة») موجوداً خارج تجلياته الأدبية.

Cazamian L., *The Development of English Humour*, New York, Ams Press [1930], 1965.- Freud S., *L'humour* [1927], dans *L'inquiétante étrangeté, et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995.- *L'humour européen*, (Actes du colloque de Lublin, 1990), 2 vol. Lublin-Sèvres, 1993.- Noguez D., *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Hatier, 1996.- Pirandello L., «Essence, caractères et matière de l'humorisme», *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Gallimard [1908 et 1920], 1990.

دانيال غروجنوسكي

راجع: الهزلي؛ التأنق؛ الفانتازيا (التخيل المبتكر)؛ المنفِّر؛ الأمزجة؛ الأهجية.

الفكرة الرئيسية (الموتيفة) MOTIF

راجع: السرد

الفكرة العامة (مبتذلة، معان متداولة) LIEU COMMUN

تشكل التغييرات التي طرأت على مفهوم الفكرة العامة واحداً من أفضل الأمثلة على التباس وتطورات العلاقة بين الخطابة والأدب. في إطار الفكر الأرسطي لا تعني هذه الكلمة مضموناً للخطاب وإنما خزاناً جاهزاً، مجموعة أجزاء حيث يتم ترتيب البراهين، عن طريق الأسئلة المناسبة التي تسمح باستعراض موضوع من أوجهه المختلفة، يغرف منها الخطيب ما تتطلبه الحاجة: «الموضوع ـ كتب ر. بارت ـ هو قابلة الموهبة» أكثر من كونها مكونات موضوعاتية تشكل «الأفكار العامة» آليات، وفئات شكلية في عملية البرهنة: من هنا التحديد، تقسيم الكل إلى أجزاء، تحليل المناسبات. فكرة الممكن توحي بحجج تثبت إمكانية حدوث شيء، عن طريق المشابهة مثلاً (إذا كانت المدينة قد انتصرت في ظروف معينة فإنه يمكنها الانتصار من جديد) أو عن طريق التضاد (إذا كانت الهزيمة ممكنة فإن النصر ممكن أيضاً). تسمى هذه الأفكار «عامة» عندما تنطبق على فئات الخطاب الثلاث الاستشاري والقضائي والبرهاني، وهي بخلاف الأفكار المخصوصة التي لا تنطبق إلا على فئة واحدة (أسلوب المديح الخاص بالخطابة البرهانية).

عدلت الخطابة اللاتينية، ثم الوسيطة شيئاً فشيئاً من وجهة المفهوم اليوناني لـ «*topoi koinoi*»: الأفكار مشدودة أكثر فأكثر إلى المماثل، اتجهت نحو المضمون ونحت لتغدو نقاط عبور إجبارية للخطاب، قائمة بمقطوعات يجب إعادة وضعها.

وبالفعل فإن هذه الأفكار المشتركة تسللت شيئاً فشيئاً في العصر الوسيط وفي المرحلة الكلاسيكية من مجال الـ «*inventio*» الخطابي إلى ميدان الأدب: «انتقال تبرزه بشكل خاص أعمال اي.ر. كيرتيوس، وفي نفس الوقت، فقدت الخطابة في إطار تاريخي واجتماعي جديد فقدت خصوصياتها الأصلية لتبدو كما لو أنها «قاسماً مشتركاً للأدب» ونتيجة لذلك «اكتسبت «*topoi*» وظيفة جديدة، غدت كليشيهات شائعة الاستعمال، وامتدت لتشمل جميع ميادين الحياة المحمولة من الأدب أو التي يصوغها» (كيرتيوس).

أشهر هذه *«التوبوات»* التي قام كيرتيوس بتحليلها بعبارات اللاوعي الجماعي يبقى بدون شك المنظر المثالي، *(locus amoenus)* نموذج الفكرة المنبثقة من الخطابة القضائية أو البرهانية والتي غدت قالباً لعدد لا يحصى من الأوصاف الأدبية. تندرج الفكرة العامة إذن بالطبع ضمن تصور للكتابة الأدبية تقدم التنويعات التي تدور حول نماذج مقبولة في الفكر والتعبير. ولكن يكفي ظهور حاجة ماسة للتجديد، والابتكار، حتى تسوء النظرة إلى ابتذال *«المشترك»*. إدانة بدأنا نسمعها في مقالات سيليمين («وأخيراً لتنال من سكوته الأبله/ من جميع الأفكار العامة استنجدت/ بالطقس الجميل والمطر، والحر والبرد/ قضايا تدفع فوراً للملل» *«كاره البشر»*، II، 4) وتعززت في القرن التالي. أدخل هذا الانزلاق إلى الحقل الأدبي بذور زوال نفوذ، ومنذ ذلك الحين وانطلاقاً من القرن الثامن عشر، باتت النظرة إلى الفكرة على أنها كلام مبتذل ومستهلك. ازدادت وتيرة هذه الحركة في القرن التاسع عشر ـ مواقف فلوبير المعادية للأفكار الجاهزة السابقة ـ متزامنة مع زوال حظوة الخطابة.

بات اللجوء إلى الأفكار المتداولة دليل عجز عن الخلق كما تذكر بذلك سخرية أندريه بريتون: «الأوصاف! لا شيء يشبه اللاشيء مثلها، إنها ليست سوى تراكمات مأخوذة من صور الكاتالوج يغرف منها الأديب ما طاب له، ينتهز الفرصة ليمرر لي بطاقاته البريدية، يسعى لأوافق معه على الأفكار العامة...» (*«بيان السيريالية»*، 1924).

كان علينا الانتظار حتى العصر الحالي لتفتح استعادة الخطابة حظوتها وتبيان نظريات القراءة لأهمية دور الظواهر المنمطة والتي فتحت الطريق، على الأقل بالنسبة للباحثين، لإعادة الاعتبار للأفكار العامة.

والواقع أنه بإمكاننا الظن بأن عدم تقدير السيرياليين للمعنى العام كان من نوع رفض التفكير الذي بحسب ج. بولهان يميز «الرعب في الآداب» (*«أزهار «تارب» أو الرعب في الآداب»* 1941) ويهدف إلى إعادة تقويم يستند في أيامنا على نوعين من

الحجج. يقوم أولاً، وفي إطار التفكير في قراءة تستند إلى جمالية التلقي، على تذكر الدور في عملية بناء آفاق التوقع لجميع الظواهر النمطية، مثل الفئات النوعية والطوبولوجية، طوبولوجيا، تجدد دراسة المعاني العامة، تلعب هنا دوراً غاية في الأهمية.

لكن الأمر يقوم أيضاً وبشكل أوسع على تبيان الميزة الضرورية، في مجتمع وثقافة معينين، للتصورات المشتركة. لقد أشار أندريه جيد إلى هذا من قبل: «لا نتفق إلا على المعاني العامة. من دون أرضية مألوفة لا يمكن قيام مجتمع» (*«من المنتظر أن»* .... 1943).

لنلاحظ هنا التغيير الحافل بالدلالة لمعنى العبارة، ذلك أن «العام» لم يعد يعني شموله «الأنواع الثلاثة للخطابة» بالتعارض مع المعاني الخاصة بكل واحد منها، بل يحيلنا إلى «تصور مشترك للمرسل والمتلقي»: لعب مثمر على الكلمات يظهر بوضوح حول المعنى العام رسوخ رهانات جديدة.

Barthes R., «L'ancienne rhétorique. Aidemémoire», *Communications*, n°16, 1970. -Curtius E.-R., *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1947], trad. fr., Paris, PUF, 1956. -Dufays J.-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardage, 1994. - Kibedi Varga A., *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970. - Patillon M. *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1990.

آلان بواسينو

راجع: البرهنة؛ الدوكسا؛ البرهاني؛ الإيديولوجية؛ الأدب؛ الخطابة؛ المقولب؛ الموضعي.

الفكري (العقلاني، المثقف) INTELLECTUEL

في لغة علم الاجتماع والعلوم السياسية، يسمح مفهوم الفكري بالدلالة على المجموعة غير المحددة تماماً من «المهن الفكرية» (في مقابل «المهن اليدوية»): الأدباء، الفلاسفة، العلماء، الأساتذة، إلخ. بالمعنى الأصلي الذي ظهر في نهاية القرن التاسع عشر كانت تفترض وبشكل أكثر دقة، من قبل أعضاء هذه الفئات الاجتماعية وعياً جماعياً، وأسلوباً مشتركاً، في العمل السياسي.

إذا كانت الصفة «فكري» قديمة العهد فإن تحولها إلى موصوف لم يفرض نفسه إلا مع قضية دريفوس. كانت الفكرة متداولة منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر. ولكن «بيان المثقفين» الذي نشرته جريدة *«الفجر»* في 14 كانون الثاني 1898، هو الذي شكل مكان ولادتها الحقيقية: لقد دار الأمر على عريضة تطالب بإعادة النظر في قضية دريفوس وقّعها كتّاب وصحافيون وجامعيون وعلماء من بين هؤلاء اميل زولا، أناتول

فرانس، مارسيل بروست، ليون بليم، غوستاف لانسون، غابرييل مونود، إلخ: وهذا سمح بالاعتقاد أن مفهوم المثقف لا يمكن أن ينطبق في الأصل إلا على أناس مشهورين. لم يكن المثقفون أول الأمر سوى هؤلاء الكتاب وأولئك الأساتذة الذين يتمتعون بشيء من الشهرة يضعونها في خدمة قضية سياسية تبدو لهم محقة عن طريق استخدام الوسيلة الصحفية «البيان». استمر هذا المعنى: كما قال سارتر، المثقفون هم «تقنيو المعرفة العملية» الذين باسم هذه «العالمية» الماثلة في مختلف مذاهبهم، يتدخلون في الصراع السياسي، واضعين أهليتهم وشهرتهم في خدمة القضايا التي يعتقدون بأحقيتها.

إذا أخذنا بهذا التحديد، فمن الظاهر أن المثقف بصورته الراهنة يتمتع بتاريخ طويل. في أزمنة متعددة في الماضي، ودون اللجوء إلى كلمة محددة ينعتون بها أنفسهم، تمتع أدباء وفلاسفة وعلماء بشيء من الوعي الجماعي وحاولوا التأثير على مصير «الحاضرة».

وهكذا فإن اسم سقراط المحفوظ يذكر أن الفلاسفة الأثنيين استطاعوا ـ بوعي جماعي لا يستهان به ـ أن يحلموا بالقيام بدور فاعل في «الجمهورية»: الاعتراض باسم قيم «الحقيقة» و«العدالة» على *«قانون الأقوى»*. الشيء نفسه حدث في عصر التنوير، أظهرت قضية كالا أسلوب العمل السياسي «للملك فولتير» الذي وضع شهرته في الميزان ليقدم على نجدة مضطهد. في نفس تلك المرحلة، وبأسلوب جماعي أكثر ظهر عمل *«الموسوعة»*: شكل أدباؤها «جمعية من رجال الأدب» يجمعهم تواطؤ ايديولوجي. غير راضين عن التعبير عن وعيهم الجماعي، أرادوا محاربة الأحكام المسبقة، والعمل من أجل التقدم. وإذا كان القرن اللاحق قد بدأ بالحجر على الفلسفة المحرضة على «الثورة»، فإن نموذج المثقف الذي انتهى به الأمر إلى الانتصار وجد صيغة جديدة للتعبير عن محاولة تأثيره على المجتمع. لأنه وإن لم يكن يتمنى التدخل في الفضاء السياسي الضيق باحتقاره للبرلمانية، فإن «الشاعر المفكر» الذي طمح إلى تجسيده بعد سنة 1830، وكبار «السحرة» الرومانطيقيين (هيغو، لامارتين وڤينيي) طمحوا إلى مسؤولية «اجتماعية» ورشحوا أنفسهم لممارسة مملكة فكرية. وجدت هذه الوضعية من يعارضها. من بين هؤلاء دعاة الفن للفن. مبتعدين عن «الأنسانيين» فضلوا النظر إلى أنفسهم كمجرد سدنة للجمال. والعلماء أيضاً من أمثال الوضعيين، أعادوا النظر في التحديد: منصرفين إلى البحث عن «الحقيقي» بطريقة موضوعية، رفضوا أن يأخذوا بعين الاعتبار الأخلاق أو السياسة.

من هنا حدث شرخ في مرحلة زولا والرمزيين بين الشعراء والفنانين من جهة، ورجال الفكر والمعرفة من جهة أخرى. شرخ حاول تضييق المفهوم الفيديرالي «للمثقف» دون أن يتوصل إلى ذلك تماماً. وبالفعل فإن المساحة الاجتماعية ـ السياسية للفظة، كما مفاهيمها المرافقة للمفهوم الأصلي الشديدة الارتباط «بالعقلانية» استمرت بإثارة الحذر لدى الكتاب المناهضين لالتزام سياسي دقيق ـ فيما أثارت انحرافاتها صوب اليسار سخرية مفكري المعسكر الآخر (باريس).

وبحسب هذه المغنطات السياسية تأرجح هذا المفهوم طوال القرن العشرين، الذي وجد في سارتر في آن معاً المنظر والبشير. إذا كان المفهوم يسمح له بالتفكير «بالحالة» وبطريقة العمل السياسي ـ الاجتماعي للمثقفين عبر «التاريخ»، فهو أيضاً راية. عنى نموذجاً جسده هو نفسه: نموذج الكاتب الفيلسوف الذي لا يكتفي بالطلب الفكري للحقيقة ولكنه يحلم بإعطائها تطبيقات ملموسة. من هنا محاولة تحديد طريقة عمل سياسية خاصة بالمثقفين: بعيداً عن الأحزاب من حيث المبدأ، وبحكم الواقع، على شيء من التواطؤ الوثيق مع أحزاب أقصى اليسار اللهم إذا استثنينا أوقات الأزمة كغزو المجر (سنة 1956). من هنا أيضاً التصدعات في «الحزب المثقف» (*پيغي*) بين أولئك الذين هم مثل كامو يريدون بقاء المثقف شاهداً على العالمية، أنسي بمنأى عن الفئوية والتلوث، وأولئك الذين كما سارتر يطلبون من المثقف تجاوز *«ضميره السيىء»* ـ كبورجوازي صغير، متواطىء موضوعي مع عملية قمع الجماهير ـ والمشاركة في تحرير البروليتاريا وأن يجعل من نفسه «رفيق الدرب» للأحزاب الثورية.

ثم تجاوز هذه المعركة التي دارت ما بين 1950 ـ 1970 عندما فرضت البنيوية بعد وفاة سارتر، نماذج جديدة للمثقف: المحلل النفسي و«السيميائي» ـ ومع ذلك استمر ميشال فوكو في ذلك المعسكر مناصراً للالتزام السياسي حتى بعد تسميته للكوليج دي فرانس. وإذا كان لغواً الحديث عن «موت المثقف» فعلينا التسليم بأن سلطته مرتبطة ببنية «وسطية الإيديولوجيا» (ر. ديبريه) خاصة: *«البيان»* الذي تزامن مع تفوق الصحافة المكتوبة والمجلة. شكلت *«ليه كاييه دي لاكينزين»* *Les cahiers de la quinzaine*» (پيغي) و*«تروبيك»* *Tropiques*» (سيزير) *«الأزمنة الحديثة»* (سارتر) أو *«بارتي ـ بري»* *Parti-Pris*» (پ. شامبرلان، ج. غودين، وشكلت حوامل ملائمة للكلام الفكري. ولكن في مرحلة الإعلام و«الكاميرا ـ الرصيف»، هدد «المُوصِّل» وجود «المثقف». فيما يدافع الثاني عن قضيته بعرائض ترتكز على «سلطته» وسلطة زملائه، يستطيع الأول المألوف من قبل الجمهور العريض التأثير مباشرة على الرأي العام.

يجعل التاريخ الحديث لهذا المفهوم منه أداة ضرورية وعسيرة في آن معاً.

ضرورية: إذ ما من كلمة أخرى تدل على جماعة محترفي الفكر. عسيرة: إذ إن معنى هذه الكلمة يبقى دائماً خاضعاً للتجاذب بين المعنى السوسيولوجي والمعنى الخاص المحصور الذي يركز على نمط من السلوك السياسي تتميز به «الأنتلجنسيا الرفيعة» الفرنسية منها بشكل خاص في القرن العشرين. عندما نستخدم هذه اللفظة لمراحل أخرى، علينا القيام بجردة دقيقة للمعانيم التي تستدعيها، والسؤال عن الأدوات اللفظية التي استخدمها المعاصرون عوضاً عنها. وهذا ما فعله جاك ليه غوف، الحديث عن المثقف في العصر الوسيط يدفعنا إلى التساؤل عن العلاقة القائمة بين هذا المفهوم الحديث ومفهوم «العالم clerc». في القرن السابع عشر عندما سيطرت صورة «الرجل الشريف» كيف لا يمكننا أن نرى بأن هذا النموذج المحدد على هذه الشاكلة هو آلة حرب موجه ضد «المتحذلق» كما ضد «المتظارف»، هؤلاء المثقفين الذين حاولوا أحياناً اعتبار أنفسهم «من الشخصيات الهامة في «الدولة» *(النساء العالمات)*؟ في القرن التالي كيف يمكن أن ننسى أن فلاسفة التنوير تحدثوا بألفاظ «رجالات الأدب»، بالمعنى المهجور للكلمة، للدلالة على الجماعة التي يكونونها والتي يتباهون في نفس الوقت «بوحدتها» و«تأثيرها على التفكير العام». في القرن الرومانطيقي في المقابل ما من لفظة سوى لفظة «فنانين» بالمعنى الواسع للكلمة للدلالة على مجمل هؤلاء «الأذكياء» التي حلم ستاندال بتسميتها سنة 1825 «الطبقة المفكرة» والتي، ومن بين صفوفها، اقترح بلزاك بعد حوالى عشر سنوات تسميتها «حزب أهل الفكر». وبما أن الدراسات الحديثة وضعت يدها على هذه المسألة بعد قضية دريفوس، نجد هنا في ما قبل تاريخها حقلاً واعداً للبحث. كما أنه من الممكن أن قضية المثقفين في سياق وطني غير فرنسي يمكن أن تطرح بتعابير مغايرة. تنظيم المجتمع البلجيكي على *«دعائم»* إيديولوجية، البعد الديني في سويسرا، المسألة القومية في كيبيك، الوقائع الاستعمارية في أفريقيا، أمور تحدد بطرق متمايزة مسألة «التزام» المثقف كما مسألة «الرأي العام» الذي يحاول مخاطبته للإفصاح عن رغبته بالعدالة.

Boschetti A., *Sartre et* Les temps modernes, Paris, Minuit, 1985. -Charle Ch., *Naissance des «intellectuels» (1880-1900)*, Paris, Minuit, 1990. -Masseau D., *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e» siècle*, Paris, PUF, 1994. -Ory P., Sirinelli J.-E., *Histoire des intellectuels de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, A. Colin [1986], 1992. -Winock M., *Le siècle des intellectuels*, Paris, Le Seuil, 1997. -Coll.: *Pour une histoire comparée des intellecutels*, M. Trébitsch & M.-C. Granjon (dir.), Bruxelles, Complexe, 1998.

جوزيه ـ لويس دياز

راجع: الفن للفن؛ الإستقلالية؛ الإلتزام؛ الدولة؛ العلمنة؛ جمهورية الآداب.

فلسطين المحتلة ISRAËL

«إسرائيل» بلد في قسم كبير منه يحوي مهاجرين وبالتالي فهو بلد متعدد اللغات نسبياً، ويقدر عدد الذين يتكلمون الفرنسية بشكل أو بآخر بحوالى 700000. يكتب الأدب الإسرائيلي باللغة العبرية أولاً، غير أن الكتاب العرب يكتبون بالعربية، أو باللغتين، كما أن العديد من الكتاب الذين قدموا إلى (فلسطين) في إطار سلسلة متتالية من الهجرات استمروا بغالبيتهم بالكتابة بلغة المنشأ. ومما لا شك بأن «اتحاد الكتاب العبرانيين» يحمل اسماً غنياً بالدلالة على هاجس نشر هذه اللغة، ولكنه في الواقع أشبه بكونفيديرالية تضم دزينة من جمعيات الكتاب الذين يعبرون وينشرون بمختلف اللغات المكتوبة في تلك الديار: العربية، الإنكليزية، الروسية، الإسبانية، الإيطالية، إلخ.، ومن بينها الفرنسية.

كانت اللغة الفرنسية واحدة من أوائل اللغات التي استخدمها المقيمون اليهود في فلسطين منذ نهاية القرن التاسع عشر بتأثير من عمل عائلة روتشيلد و«الوكالة الإسرائيلية العالمية». انتشرت هذه النواة الفرانكوفونية حول اليعازار بن ـ يهودا، مجدد العبرية الحديثة، كتب ابنه إيتامار بن ـ آفي، وهو أحد مؤسسي حركة السلام (بريت ـ شالوم) وباعث «الحركة الكنعانية» (التي دعت إلى اندماج الدولة العبرية بمحيطها العربي) كتب بحثاً ورواية بالفرنسية «*المنقذة*» (1935)، وكتب نصيرهما ابراهام المالح (1885 ـ 1967) معجماً موسوعياً (عبري ـ فرنسي) وحكايا رحلات. استوحى كتّاب «الحركة الكنعانية» فيما بعد الرؤية الفرنسية «لشرق» متعدد الثقافة، وقام أحد مسؤولي «اتحاد» الكتاب ميناشيه لوين، بكتابة مؤلفاته على التوالي باللغتين العبرية والفرنسية. في نفس الوقت غادر كتّاب ولدوا في فلسطين إلى بلاد فرانكوفونية وإلى فرنسا: أقامت ميريام هاري في فرنسا حيث ترأست ولمدة طويلة هيئة «جائزة فيمينا». عرف إليان ج. فينبير مسيرة مهنية مهمة في مصر، ثم بعد ذلك في فرنسا، وصار بيارنيراك (الملقب نفتالي كوهين) صديقاً فيها لتيار غليقيك ومناظراً لألبيركامو. انقلب الأمر مع الأجواء المحيطة بالحرب العالمية الثانية، حيث قام عدد من الكتاب الفرنكوفونيين، وأبرز هؤلاء الأديب السوريالي پول پاون (پول زاهاريا المولود في رومانيا) بالقدوم إلى فلسطين، وبعد قيام «الدولة» قام العديد من الكتاب المنتمين إلى بلدان أو جماعات فرانكوفونية جزئياً أو بشكل كامل بالقدوم إلى البلاد: إسحاق كتانو (المغرب)؛ أندريه شوراكي (الجزائر؛ فرنسا)؛ ماكس بيلان (تركيا، 1917 ـ 1995) موريس بوليتي (اليونان 1926 ـ 1992)؛ كلود فيجيه (فرنسا، الولايات المتحدة)؛

ايستير ميرزير ـ أومير (ألمانيا)؛ مونيك جيترين (بلجيكا)؛ بليما فينكيلستين (رومانيا)؛ ميشيل ايليال (فرنسا)؛ آمي بوغانيم (المغرب)؛ مارلين بريستير (رومانيا)؛ إمانويل موزيس (فرنسا)؛ إلخ. . .

من الصعوبة تحديد وضعية الأدب الإسرائيلي المكتوب باللغة الفرنسية باستخدام الألفاظ التقليدية المتداولة في التاريخ الأدبي التقليدي. والواقع أنه ليس «مناطقياً» ذلك لأن أدباءه موزعين في البلد. هو أدب من نتاج «المحيط» بالنسبة «للمركز» الفرنسي، ولكنه يتصل بجزء كبير منه «بالمحيط» الفرانكوفوني ويساهم بالتالي على جعل مفهومي المركز والمحيط نسبيين. يضاف إلى هذا أن عدداً من كتّابه يعيشون في «إسرائيل» كما في فرنسا. وإذا أخذنا بعين الاعتبار الآداب المناطقية السابقة له فإنه ينتمي أخيراً إلى الآداب «المتاخمة» التي تتسع لتمثل بلدان عدة. وهكذا يندرج في تيار «الآداب المنبعثة» المنبثقة من ثورة الإعلام ومن «التقاء الثقافات» التي تجتاز الحدود وترسي «ذاتية» جديدة جماعية وفردية في آن. أثبت كلود فيجيه، وهو الأهم من بين هؤلاء الكتّاب، أثبت هذا التطور من خلال موقع له على شبكة الإنترنيت. على المستوى الموضوعاتي، اتجه هؤلاء الكتاب نحو توسيع الموضوعات التي طالما كتبها الأدب العبري: القيم اليهودية، التيه، (الشوا، المحرقة) والانفتاح على الثقافات الأوروبية والمتوسطية. على المستوى الأسلوبي، يبدو أخيراً على شاكلة موزاييك تتداخل فيه سمات الأدب اليهودي التقليدي والأدب العبري وكتابة «ما بعد ـ الحداثة».

Mendelson D., «La poésie israélienne d'expression française, 1945-1990», *in* G. Dotoli (éd.), *Poésie méditerranéenne d'expression française, 1945-1990,* Paris, Schena-Nizet, 1991. - Coll.: *Écrits français d'Israël de 1880 à nos jours,* Textes présentés par D. Mendelson et M. Elial, Paris, Minard, 1989.

داڤيد مندلسون

راجع: المركز والمحيط؛ الفرنكوفونية؛ اليهودية.

الفلسفة PHILOSOPHIE

تطرح العلاقات بين الفلسفة والأدب، أولاً وقبل كل شيء، مسألة تحديد. بمعناه القديم، يحيط الأدب بمجمل المعارف، وبالتالي بالفلسفة، ولكن، إذا كانت الفلسفة «طلب الحكمة» فهي تنماز عن أدب الترويح، ويمكن أن ترتبط فقط بالأدب الأخلاقي، والميتافيزيقي والعلمي، وبكلمة واحدة بالأدب التعليمي. وبين هذين القطبين، شهدت العلاقات بين هذين المذهبين توتراً مستمراً.

التوتر، أو لنقل التعارض في الجوهر. طرد أفلاطون في *«الجمهورية»* الشعراء من المدينة، معتبرهم أساتذة الضلال ومثيري الأهواء. ومع اعترافه بسحر نتاج هوميروس، فإنه لم يوفره، والذي عوض أن يروي أمجاداً أسطورية، كان عليه أن يفكر بالقوانين والتعليمات التي يقدمها لمواطنيه. هناك تعارض إذن بين فلسفة تهتم بالحقيقة والخير، والشعر والفن المتهمين بالعبث والطيش. وعلى العكس من هذا، أدخل أرسطو في الفلسفة، مجمل المعرفة البشرية، وكتب بالتالي دراسات تتناول الإبداع والأنواع الأدبية (*الشعرية، الخطابة*).

ومع ذلك، فإن حذر المفكرين من التعبير الأدبي استمر طويلاً، حتى وإن شهدت روما مع (*De natura rerum*) لِـ ليكريس ولادة واحدة من أكبر القصائد العلمية، التي تغذت من الفلسفة الأبيقورية. احتفظت الفلسفة بخصوصية واضحة، شكلها العلمي، قدرتها على المفهمة والتنظيم الذي قد يفضي إلى إرساء نظام، وهكذا فإنها تغدو أقرب أن تقف إلى جانب الأبيستيمولوجي، وبالتالي إلى جانب العلم منها إلى جانب الأدب، الذي تتركه للخطابة.

ورغم هذه الفروقات، التي ما تزال تباعد بين المذهبين، فمنذ الأنسية، هناك رفض لهذا الفسخ. دافع الأنسيون عن معرفة موسوعية، واعترفوا بدور مهم للأدب في الإعداد الفكري والأخلاقي. رابليه، فضلاً عن اعترافه بدوره التربوي، دعا القارىء في مقدمة *«غارغنتيا»* (1632)، مستنداً في آن معاً إلى أفلاطون وهوميروس إلى «كسر العظم ومص جوهر اللب»: قد يمتلك الخيالي حقيقة ما، كما قد يكون فلسفياً. وجهة النظر هذه، شرعت، من قبل لأنجيلو ديفرينوا (*«عن استخدام الروايات»*، 1734) وديدرو الذي دافع عن حقيقة الرواية (*«تقريظ ريشاردسون»*، 1761) بتعابير أفلاطونية (الروائي) «يحمل المصباح داخل الكهف».

والواقع، أنه رغم الاختلافات، والتنافس الذي لا يزال قائماً بين المذهبين، فإنه من الناحية العملية، منذ عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر، اتخذت الفلسفة، باضطراد، الشكل الأدبي. فعلت ذلك لتتواصل بشكل مألوف (مونتني)، أو فراراً من الرقابة في المرحلة الكلاسيكية، مثلما هو الحال مع ديكارت (*«خطاب في المنهج» 1537) أو كما عند المتحرر سيرانو دي بيرجيراك («العالم الآخر»*، 1657). كما فعلت ذلك لتصل إلى الفئات غير المتخصصة، مثلما فعل باسكال في *«الأفكار»*، وعلينا أن نشير في هذا الصدد إلى أن حملة الدوكسا، اليسوعيين منهم بخاصة، رأوا من جهتهم، أن الأدب قد يكون وسيلة لنشر أفكارهم وعقائدهم (بوساطة المسرح المدرسي على

سبيل المثال). شكل عصر التنوير في فرنسا مرحلة أساسية في التقاء الأدب بالفلسفة. مارس مونتيسكيو وڤولتير كتابة الرواية، ووفق روسو ما بين الحلم والفكر.

ومع ذلك، ففي القرن الثامن عشر، أخذت وتيرة التمايز تزداد شيئاً فشيئاً (فكلمة «أدب» بالمعنى الحديث راجت في الاستخدام المتداول سنة 1750) متعرضة للنقد من الفكر الفلسفي. أسف ديدرو لهذا الواقع الجديد («كان الحكيم فيما مضى، فيلسوفاً، شاعراً، وموسيقياً»، *«محاورات حول الابن الطبيعي»* 1757)، فيما دارت معركة حول تراتبية هذين النمطين في علاقتهما باللغة والفكر. أعطى كانط الأولوية للحق على الجمال، وأكد أن الجمال يبلبل الحكم (*«ملاحظات على الإحساس بالجميل والسامي»*، 1764).

بقي أنه، وفيما بين 1750 ـ 1830، علا شأن الأدب بحيث غدا سلطة فكرية جديدة، وغالباً ما كان مديناً فيها لقيمته الفلسفية، وبفضل كتّاب ـ مفكرين (مدام دي ستايل، بنجامين كونستان، جوفروا). وفي نفس الوقت، كان الرومانطيقيون الألمان (غوته، شيلنغ، نوفاليس، شليجيل) مفكرين وأدباء في آن معاً. في فرنسا، حاول فكتور كوسين (*«محاضرات في الفلسفة سنة 1818: أسس الأفكار المطلقة للحق والخير والجمال»*) حاول مثلهم أن يتبين منزلة للفن في إطار مجموعة، على علاقة بالفلسفة والدين في آن معاً.

في فلسفته للفن، أعطى شليجيل الأولوية للفن. وبعكس ذلك، رأى هيغل (*«الجمالية»*، 1832) في الفلسفة مستقبل الفن ونهاية التاريخ: الأدب الرومانطيقي هو المرحلة الأخيرة، قبل عودة الفكر إلى ذاته في الفلسفة المثالية. ومنذ ذلك الحين، غدا البحث عن التقاء الأدب بالفلسفة موضوعاً يستعاد باستمرار. فلسفة بالفعل لا يمكن تبسيطها فلسفياً، يسعى الشعر إلى ارتياد حقيقة وحدها اللغة تؤسس لها: بالنسبة لمالارميه، أنه أحياناً فلسفة سابقة لأي مفهوم، متضمنة وكامنة. تم النظر إلى الالتقاء بعد ذلك، بطريقة مختلفة، من قبل «المثقفين» الملتزمين، فلاسفة وكتّاب، كتّاب لأنهم فلاسفة عرضوا في مؤلفاتهم رهانات تفكيرهم الفلسفي: الوجودية، وسارتر بخاصة، الصورة الأبرز. الفلسفة المعاصرة هي أيضاً، فكرة عن الفن (موريس بلانشو، جان ـ ليك نانسي، فيليب لاكو ـ لابارت، جاك رانسيير). في كتابه عن *«ريمون روسيل»* اعترف ميشال فوكو أن التلاعب اللغوي، شكل تجربة فكرية، ويلح بيار ماشيريه على خصوصية «الفلسفة الأدبية»: يدور الأمر غالباً على «فكرة دون تصورات» (*«بماذا يفكر الأدب»*؟ 1990).

دون أن ننفي الاختلافات، وأزمات وصراعات السيطرة، علينا أن نلاحظ جيداً، بأن الحدود بين هذين المذهبين، غالباً ما تفتقر إلى الوضوح، وأنه يستحسن عوض من دراسة علاقاتهما بلغة التأثير ـ مناهج فلسفية على الأدب ـ يبدو ضرورياً، استخدام لغة التبادل. هناك بعض الأفكار الفلسفية التي يعبر عنها بسهولة أكبر في الأشكال الأدبية، مثل الفلسفة الأخلاقية والارتيابية عند مونتيني، الذي تحاشى دوغماتية الفكر الممنهج بفضل *«الأبحاث»*. ولكن، يمكن للأدب أيضاً أن يعطي المذاهب قوة تناظرية، بفضل السخرية كما في *«الأبرشيات»* لباسكال (1656 ـ 1657).

إنه ينشر أفكاراً مدانة كما مع سيرانو دي بيرجيراك. وأخيراً، فإنه غالباً ما ساعد على نشر أكثر اتساعاً لأفكار فلسفية في القرن الثامن عشر، كما في القرن العشرين (كامو، سارتر). من جهتها، ساهمت الفلسفة غالباً في صياغة شكل ـ معنى، بتقديمها للأدب نماذج معقولية. العقلانية الديكارتية والـ (cogito) دشنا فلسفة «الموضوع» التي ستطبع الأدب بطابعها ولمدة طويلة.

وبدقة أكبر، قد يشكل فيلسوف ما، نموذجاً لفهم العالم، يوجه الأديب نحو شكل أدبي جديد، كما هو الحال مع فلسفة برغسون بالنسبة لبروست. وأخيراً فإن الفلسفة يمكن أن تقدم للتحليل الأدبي مخططات للتحري، وهكذا، وانطلاقاً من الفلسفة الماركسية، درس لوكاش، وباختين والنقد الاجتماعي، الإيديولوجية المتضمنة في الأثر الفني.

تتوقف العلاقات بين الأدب والفلسفة أيضاً على غائية الفلسفة. وإذا كان أفلاطون صب جام غضبه على الشعراء، فقد كان من أوائل الذين أخذوا عنهم المجاز، والحكاية الأسطورية، والمرموزات كمثل «الكهف»، مستعيناً بالخيال لغايات نظرية. في القرن الثامن عشر، أخذ استخدام الأشكال الأدبية، بعين الاعتبار، خصوصية الأمر الجديد الذي اهتمت به الفلسفة، والتي صارت أقل اهتماماً بالميتافيزيق، واتجهت نحو التفكير بالإنسان، والعمل، نحو تفكير ناقد ومحسوس يتناول الوجود. صاغت أفكارها بحسب الحالات (ديدرو، *«جاك القدري»*)، يتبنى بفعل الحوار شكلاً مفتوحاً (*«حفيد رامو»*) أو أيضاً، وباحتراس، يتبنى شكل الفرضية (*«حلم دالامبير»*). وبعيداً عن المطالبة بالتفوق بسبب التماسك النظري والعقلانية، عرفت الفلسفة أحياناً الإفادة من القصصية الخاصة بالأدب، وشعرية الارتياب، وإمكانات عدم الاستمرارية والانفتاح.

من جهة ثانية، يفكر الأثر الأدبي بكتابة على طريقته. وهكذا يرى ريكور، أن الحكاية تعيد بناء إدراك الزمن. ازدادت مقدرة الأدبي هذه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، واجه فلوبير الفلسفة (وبشكل أوسع كل فكر) بالقدرة الناقدة للتصور الأدبي الذي يعيد طرح مسألة الأفكار الموروثة، ويتصالح بهذا مع ما ينتمي لنظام الفكر، مع بذل كل جهد ممكن لإحباط المحاولات التأويلية التي تسعى لتحويل فكرة النتاج هذه إلى نتاج فكرة. وهكذا، وفيما تخلت الفلسفة أحياناً عن المنطق البرهاني لاستخدام الأنواع الأدبية (على سبيل المثال، نيتشه، «*هكذا تكلم زرادشت*» (1883 ـ 1885)، «*عوليس*» (1922) لجويس، وحكايا بورج، صار الأدب، أحياناً، في القرن العشرين معرفة مرحة، ترقص على الفكر الغربي.

Bénichou P., *Le sacre de l'écrivain*, Corti, 1973; *Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard. 1977; *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988. -Blanchot M., *L'espace littéraire* [1959], Paris, Gallimard, 1988; *Le livre à venir*, Paris, Gallimard [1959], 1986. -Lacouelabarthe P. & NANCY J. L., *L'absolu littéraire*. Paris, Le Seuil, 1978. - Macherey. P., *À quoi pense la littérature?*. Paris, PUF, 1990.

جيزيل سيغنر

راجع: التحليل؛ التفكيك؛ الحوار؛ الخطاب؛ البحث؛ علم الجمال؛ الوجودية؛ الهيرمينوطيقيا؛ الزندقة؛ علم المنطق؛ اللوغوس؛ الأنوار؛ العقلانية؛ الماركسية؛ الزمان.

الفن الاجتماعي ART SOCIAL

دون أن يكون ممارسة محددة بوضوح أو حتى مجسدة بنظريات، يعتبر الفن الاجتماعي شكلاً من أشكال الالتزام يضمن فيه الفنان نتاجه نقداً اجتماعياً داعماً للتيارات التقدمية.

لا ينفصم الفن الاجتماعي عن صعود التيارات الإصلاحية التي منذ العام 1830 وحتى العام 1848 كانت تتوقع من الفنانين المساهمة في تحسين الحياة الاجتماعية سواء بتصوير بؤس العالم في نتاجهم أو بطريقة أخرى لا تتناقض مع الأولى عن طريق تصوير مجتمع أفضل. من أوائل نماذج هذا الفن «*خفايا باريس*» (إ.سو) التي شقت نهجاً موازياً لانتشار الاشتراكية بصيغها اليوتوبية (فورييه، برودون وموريس في انكلترا). خلق هذا الاتجاه توقعاً في العالم العمالي لنتاج من طرازه، هذا من جهة، كما أرسى حضور صورة الكاتب الملتزم المهتم بالمآسي الاجتماعية والمعني بالتوجه إلى الجمهور الشعبي من جهة ثانية.

قلة هم الأدباء الذين انتموا بمحض إرادتهم إلى هذا التيار. ولكن الإبداعات

الشعرية، المسلسلات، والأغاني التي كتبها مؤلفون ينتمون إلى الأوساط الشعبية قدمت مجموعة واسعة من النصوص التي كانت نتيجة ردة فعل عفوية أو موجهة من قبل إيديولوجيا تناضل ضد القمع الاجتماعي. لطالما اعتبر أدباء من مثل پيار ديپون، زولا، وإبسن قريبين من الفن الاجتماعي.

بعد 1851 عملت رقابة «الإمبراطورية الثانية» على الحد من انتشار الفن الاجتماعي. القمع الذي تلا «كومينة» باريس جرده من إمكانية التعبير. وكان علينا الانتظار حتى السنوات العشر الأخيرة من ذلك القرن لنعاود رؤية هذا المفهوم حاضراً في المناظرات السياسية والفنية.

في نهاية العام 1889 أسس كل من أ. تاباران ول. كلاديل إضافة إلى جماعة من الكتاب من بينهم الشاب ج. هـ. روسني اينيه «نادي الفن الاجتماعي» الذي تجسد في مجلة *«الفن الاجتماعي»* (1891 ـ 1894) وفي *«مسرح الفن الاجتماعي»* (1892)، محوره ف. پيلوتييه. في نفس الوقت كتب ب. لازار *«الكاتب والفن الاجتماعي»* (1896)، وانضم أ. باجو الدافع السابق لِ *«ديكادان»* إلى حزب *«جول غيسد»* في رفض الفن للفن مبيناً فضائل الفن الاجتماعي. في بلجيكا اقترب أدباء رمزيون من مثل ماتيرلينك وفيرهيرن وطبيعيون من مثل ج. ايكهود من *«الفن الحديث»* التي كانت تبشر بالفن الاجتماعي لتزيد من رفضهم للجمالية البرناسية التي كانت تدافع عنها *«بلجيكا الفتية»*. وانطلاقاً من هذا شاركوا في نشاطات حزب العمال البلجيكي في بروكسل الذي كانت «شعبته الفنية» تشجع «الفنانين على التوجه نحو الشعب».

فتحت الأوساط الفوضوية كوة مشابهة في مجلاتها. *«الثائر»* التي أسسها كروبوتكين قامت بنشر طروحات برودون، ريسكين وموريس وعدّت هيسمن، دوديه، فرانس، لوتي وليكونت دي ليل ومالارميه بين مشتركيها.

في القرن العشرين، عززت أحزاب اليسار المتطرف غالباً النظرة إلى المثقف المرتبط عضوياً «بالحزب» وإلى الأدب المتضمن أطروحة مبنية على التفاؤل الثوري. ومنذ ذلك الحين اتجه الأدب الاجتماعي للتماهي مع الواقعية الاجتماعية أو التزام الأدباء. كما برز في بعض الحالات كما في حرب إسبانيا (بيكاسو، مارلو) حركات مناهضة للفاشية (هنريك، مان) وانتشار يسار جديد لاماركسي في بريطانيا العظمى حيث تأسست جزئياً الدراسات الثقافية أو الثقافية المناوئة للثقافة الأميركية التي عرفت في الستينيات.

ظهر الفن الاجتماعي تقريباً في نفس الوقت الذي ظهرت فيه الطروحات التي نادت بالفن للفن. وغالباً ما قُدمت الحركتان بطريقة متوازية. لم تأخذ هذه الرؤية

بعين الاعتبار، لا العلاقات القديمة القائمة بين الأدب والسياسة ولا المرحلة الخاصة بكل مفهوم. ولكن الصحيح أن هذه وتلك تستطيع إبراز خصوصية «الايثوس» في الأوساط الاجتماعية، ما هو «أدبي خالص» وما هو «نضال عمالي».

يرتبط الفن الاجتماعي ببعض طرائق التعبير الأدبي والفني. من كوربيه إلى زولا، ومن تولستوي إلى اي. سينكلير، اعتبر الأثر الواقعي متضامناً مع مسلوبات لا يتردد في كشفها. ومع ذلك فإن الرسامين الإنطباعيين (سينياك: *«زمن الانسجام»*) والأدباء الرمزيين ساهموا في توجيه الناس في موضوع الجمالية (فيرهيرن، *«المدن المجسية»* (1896) مدخلين في الأشكال العلمية للموضوعات، إيقاعات ومضامين شعبية أو فولكلورية.

يطرح الفن الاجتماعي أيضاً مسألة تلقي الجمهور الشعبي للمؤلفات التي كتبت من أجله. كيف يمكن التوفيق بين التوجه الأخلاقي، والوصف الواقعي وضمان المتعة والترويح عن النفس؟

سؤال يطرح بإصرار على كل نصوص الأدب الاجتماعي التي نشرت ما بين 1850 و1950. إنه السؤال المؤسس للإشكالية المشتركة التي تلف الأدب العمالي، المسرح الشعبي، الأدب البروليتاري، الواقعية الاشتراكية والفن الملتزم المعاصر.

Angenot M., «Champ contre-champ: sur l'invention de l'art social», in *L'institution du texte*, Bruxelles, Labor, 1999, p.35-64, -Aron P., *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913). L'expérience de l'art social: d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*, Bruxelles, Labor, 1985. - Egbert D.D., *Social Radicalism and the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, New York, Alfred A. Knopf, 1970.- Proudhon J., *Du principe de l'art et de sa destitation sociale* [1865], Paris, Garnier, 1971.

لوسي روبرت

راجع: الفن للفن؛ الالتزام؛ روح الشعب «الايتوس»؛ الماركسية؛ الأدب العمالي؛ السياسة؛ الأدب البروليتاري؛ الواقعية الاشتراكية.

فن الخطابة وعلم البيان (أو البلاغة) — RHÉTORIQUE

مصدر هذه الكلمة هو الكلمة اليونانية «*rhetor*»، الخطيب. هي بمعناها الأول (*rhetoriké tekné*) «فن الخطاب». انبثق عن هذا المصدر ثلاثة استخدامات للفظ. في الاستعمال المتداول المعاصر، الدلالة الشائعة هي الإشارة إلى «صور البيان». وفي معنى تقليدي وأكثر اتساعاً تشير إلى الخطاب البرهاني المقنع (كما الشعرية بالنسبة

للشعر). غير أن هذين المعنيين هما بالذات ناجمين عن مسألة نزاعية في صميم مفهوم ثالث أكثر شمولية للبيان باعتباره علم استخدام اللغة.

حتى وإن كان المعنى الأكثر صدقية من الناحية العلمية لهذه اللفظة هو «فن الخطاب»، فإن تعدد معانيها يظهر ازدواجية الوقائع المعنية. ازدواجية، تصبح أكثر إثارة للارتباك، إذا عرفنا، أنه ومنذ قرنين، غالباً ما تستخدم هذه اللفظة مع دلالة انتقاصية. وبالتالي فإنه من الضروري، أولاً، وقبل كل شيء تحديد الموضوعات المطروحة. ميز العالم اليوناني بين ما هو مادة معرفية مؤكدة، مصوغة علمياً، تبرز حقيقة، والتي يمكن للمنطق أن يتبناها، وما هو تساؤل عن شروط الحقيقة، فضاء خاص بالفلسفة، وترجع ملفوظته إلى الجدل، وأخيراً الفضاء الواسع للآراء والمعتقدات، وهذه ليست يقينيات مثبتة، وإنما تدخل في نطاق الممكن والمحتمل. في هذا المجال، المناقشة وحدها، تسمح بالوصول إلى آراء «معقولة»، أو إيجاد مشاعر مقبولة. هذا هو الفضاء الذي يستثمره فن الخطاب أو علم البيان. في داخله أيضاً، يمكننا التمييز بين منظومات ثلاثة: أولاً، ما ينتمي إلى الماضي، والذي يمكن إثباته، هناك ما يشهد على حدوثه، وبالتالي هو من عمل «*histor*» (الشاهد والدليل) المؤرخ؛ ثم هناك ما ينتمي إلى الواقع الحالي أو المستقبلي، والذي هو موضوع تناظر، وبالتالي للخطابة بالمعنى الدقيق؛ وأخيراً هناك ما ينتمي، لا إلى الواقع، وإنما لما هو ممكن ومحتمل، وهو موضوع للخيال وبالتالي «للصناعة» (***poien***) للشعر. ينتج عن هذه التمايزات، أن العالم الأدبي (النصوص الجمالية الرؤية) ينتمي بمجمله إلى عالم الممكن، وبالتالي إلى خطابية تامة، وأنه يمكن في قلب هذا الإجمال، أن تكون هناك إمكانية لخصوصية بيان خالص عرف باسم (فن الخطيب)، والذي عرف طوال قرون، وسمي في العصر الوسيط باسم «علم البيان الثاني»، وهو يحوي النصوص الخيالية التي تمتزج بهذه الصفة مع *«الشعرية»*.

في موضوع الخطابة، النظرية الأرسطية التي فصلها في *«الخطابة»*) في أنواع الخطاب الثلاثة، تشكل محاولة تصنيف تطرح ضمناً مسألة العلاقة بين الخطابة والأدب. يتميز كل واحد من هذه الأنواع بنمط من الفعل الاجتماعي، من خلال اهتمامه بزمنية معينة وتقنية قولية. يهدف القضائي إلى الاتهام والدفاع، يتناول أفعالاً مضت، والقياس الاضماري تقنيته المفضلة؛ يهدف الاستشاري إلى اتخاذ قرار، يهدف إلى المستقبل، ويؤثر الأمثلة؛ يهدف البرهاني إلى التقريظ أو النقد، يتناول الحاضر، ويشكل التضخيم آليته الأساسية.

منظمة على هذه الشاكلة، تسير الخطابة جنباً إلى جنب مع الفن الأدبي المندرج أصلاً في البرهاني. وهكذا فإلى جانب خطاب نفعي صالح في عالم اليومي، طرح الفكر الكلاسيكي شعرية تعمل في عالم الخيال. تمايز، لكن ليس مجرد استبعاد بسيط وخالص: تمت صياغة مفاهيم في إطار *(La techné rhetoriké)*، تم نقلها، ولكن ليس دون صعوبة إلى *(La techné poetik)*. وهكذا تم التنظير للثلاثة «أساليب» (البسيط، الراقي، الوسط) للخطابة في روما من قبل شيشرون، ثم تم اعتمادها في الاستخدامات الأدبية بعد ذلك.

ربما كانت الهشاشة في التمييز بين خطابة الإقناع والخطابة الشعرية هي التي ألهبت أكثر من سواها تاريخ المذهب: فضل البعض التقيد بعدم المساس في التعارض القائم، فيما جنح البعض الآخر نحو إلغائه.

السؤال المطروح الآن هو تصفية الخطابة كفن مستقل قائم على حدة، أو الاعتراف به. لقد عرف عودة مشهودة منذ نصف قرن، ذلك لأن شأنه شأن العلامية، التي تحاول تثبيت دوره، يشكل مذهباً موحداً للتفكير بالنصوص والخطاب. غير أن تاريخه مليء بالصراعات، التي تلقي عليه بظلال الرفض باسم الإفراط بالتقنية. والواقع أن الخطابة، كانت وفي آن معاً، توصيفاً لوقائع الخطاب، ووصفاً للوسائل الموصلة إلى الإقناع: جانب نفعي مثير للريبة. غير أن المجال الرحب لنصوص «الأفكار»، والإقناع غير المباشر (الأدب الحامل لأطروحة، الأدب الملتزم، الحكمة والمثل، الدفاعي والتبريري، البرهاني. . .) يتطلب، تصوراً خطابياً على الأقل.

ظهرت أول حكاية في العالم الهيليني في القرن الخامس ق.م، باعتبارها فناً قضائياً في أول الأمر: شكل من أشكال الدمقرطة، تزامنت مع نمط جديد من أنماط إدارة تضارب المصالح، التي باتت تحل مذ ذاك أمام مرجعية شرعية معترف بها من الجميع، وليس بين الأشخاص المعنيين فيما بينهم. وهكذا حلت محل القوة المادية التي تقوم على المواجهة الجسدية، قوة الخطاب حيث يلعب الكلام دور الوسيط. وهكذا صار البيان جسداً كبيراً لعقيدة تقع ما بين الجدل ـ علم التعليل ـ والنحو ، ولكنه، سرعان ما غدا موضوعاً للصراع. اشتغل أساتذة الفن الخطابي بتدريسه، «السفسطانيون». قام في وجههم الفلاسفة ـ وفي طليعتهم أفلاطون ـ الذين اعتبروا أن العلم الشرعي الوحيد هو الذي يقود إلى الحقيقة. وهكذا درس *«فيدر»* كل أنواع الخطاب، وكان معارضاً للخطابة. في المقابل، وفي الجيل التالي، كتب أرسطو بحثاً

في *«الخطابة»* مشرعناً هذا المذهب (كما كتب أيضاً في *«الشعرية»*). وبالتالي، فإن اهتمامات ومشاغل غير القضائية ظهرت باكراً. من أعلام الخطابة في اليونان ديموستين، ظهر من أعلامها في روما شيشرون وكينتيليين، الذي كتب بحثاً لطالما اعتمد قاعدة للتدريس. ومنه استمدت نظرية المراحل الخمس لإعداد الخطاب: (*طلب المادة/ l'inventio*) (تنظيم القول: ***dispositio***)، (*تركيب الجمل*: ***l'elocutio***) أو «l'actio»، وأخيراً يغذي الكل (***la memorio***) أو الثقافة المكتسبة - يجب تمييزها عن *«أجزاء الخطاب* (***narratio*** *والاستهلال* ***captatio benevolentiae,***). في بداية تلك المرحلة، أعادت «السفسطائية الثانية» التي كانت تقدم مفهوم الأسلوب، أعادت الدمج بين الخطابية والشعرية. في العصر الوسيط، انصهر الدور البرهاني للخطابة في الفصاحة المقدسة، التي لم تعد تعتبر نفسها فصاحة (وإنما هي ناقلة للكلام الإلهي)، وبالتالي تم اختصار الخطابة في إطار الـ «*Trivium*» ودراسة المحسنات العائدة إلى «*l'elocutio*» (وهذا ما أخذ على «كبار البيانيين»، شعراء كانوا أو خطباء).

عرفت عودة جديدة في عصر النهضة، مع اكتشاف نماذج العصور القديمة من خلال النص بالذات. في المرحلة الكلاسيكية، وفي فرنسا، عبر الحلم ببيان حديث عن نفسه بالرغبة «ببيان فرنسي» يطيح بالنموذج اللاتيني. تم توقع صدوره عن «الأكاديمية» التي لم تفعل، وإنما حاول عدد من الأدباء القيام بذلك (باري، لامي). غير أن انتشاره بقي محدوداً في ظل نظام ملكي، وفي التعليم، بقيت غايته الخطابة القضائية أو الخطابة المقدسة، كما أنه بقي مجرد دراسة شكلية لطرق التعبير. بعد ذلك، وطوال المرحلة الحديثة، وفي فرنسا بخاصة، شهد علم البيان، الذي شكل الطريق الملكية لكل مقاربة للأدب، مزيداً من قوته الشكلانية. فهناك من جهة الفلاسفة الذين مالوا لعدم إعطاء أية مشروعية إلا لكل ما يؤيده البرهان، وفي الجهة المقابلة هناك منظرو البيان، الذين، وبقدر ما وعوا مفهوم الأدب شعروا بحاجة الكاتب المعاصر إلى الاهتمام بالصور، فيما تم توجيه الخطابة ناحية الدين والعدالة والسياسة، وبالتالي نحو مجالات «النافع». محصورة في مجال ضيق، أسيرة تقليد متحجر، ينظر إليها باستخفاف من الأدباء، مرفوضة من قبل أوائل الألسنيين، شهدت الخطابة في القرن التاسع عشر أملاكها تتشتت وتستباح من قبل مذاهب أخرى: الأسلوبية (***stylistik oder Rhetorik***) كتب نوڤاليس، أحد أوائل الذين استخدموا اللفظة - ثم التحليل النفسي، الذي يتناول مثلها المعاني المضمرة وغير المباشرة، وفي التدريس، التاريخ الأدبي.

ومع ذلك شهدت الخطابة انبعاثاً مشهوداً في أواسط القرن العشرين، باعتبارها أداة نظرية وموضوعاً للأبحاث التاريخية في آن معاً. فلاسفة حقيقيون من مثل ش. بيريلمان استعادوا أرضاً تخلى عنها المنطق، إلى حد كادت تفقد معها صلتها بالواقع الملموس: لكي نقنع، لا يجب أن نكتفي بالاستنتاج وحسب، بل علينا البرهنة والإثبات بخاصة. وهذا ما استدعى إعادة الاعتبار إلى الحجج العقلية بشكل خاص وإبراز قيمتها، بعد الاستخدام الكثيف والمؤذي لما هو غير عقلاني للدعايات الشمولية والمجازر التي ارتكبتها. من جهة ثانية، بدت الشعرية المعاصرة وكأنها غير منفصلة عن الخطابة: منذ خمسينيات القرن الماضي، أعاد جاكوبسن الاعتبار إلى الثنائي الاستعارة والمجاز المرسل، ومنذ سنة 1964 لاحظ بارت أن الخطابة تستحق إعادة التفكير فيها بعبارات بنيوية. الأسلوبية التي دعيت في القرن التاسع عشر لحمل المشعل الذي انطفأ بين يدي خطابة تحتضر (والتي أفادت دائماً، دون أن تعترف بذلك، من المفاهيم التي أخذتها عن شقيقها الأكبر) والتي انتظمت جزئياً في النصف الثاني من القرن العشرين في شعرية علامية (مولينييه) أي أنها تحققت من التيار الخطابي. وبالتالي ليس هناك «نيو ـ خطابية» واحدة، وإنما هناك اثنتان: إحداها تهدف إلى دراسة آليات الخطاب الاجتماعي العام وتأثيره العملي، وتمتزج إلى حد كبير مع البراغماتية، والثانية نمت وانتشرت على أيدي الألسنيين (مثل جاكوبسن و«جماعة u» المشدودين إلى صياغة الشعرية. في الأولى المفاهيم المركزية هي الأشكال الأسلوبية، أو الآليات العامة للتعليل. في الثانية المهم هو الصور، والصور الدلالية على وجه التحديد. تهتم الأولى بالأشياء المشتركة، تهتم إذن بالمتماثل، وتبعد عن دائرة الاهتمام كل ما يمكن اعتباره استثنائياً. تهتم الثانية بكل ما يبدو استثنائياً: غالباً ما يتم التعامل مع الأدب باعتباره مكاناً للقطع، والصورة كابتعاد عن الطريقة المألوفة في التعبير. وإذا كانت هذه النيو ـ بيانية الثانية تستبعد شيئاً ما، فإن هذا الشيء هو المبتذل والمألوف. ولكن ليس هناك من حل استمراري بين هذين البيانين وهكذا فإن بيان التعليل والبرهنة يدرس دور الاستدلال عن طريقها المماثلة، مما يقوده إلى مناقشة وضعية المجاز. وبخلاف ذلك، فإن الدراسة المعمقة للصور لا يمكن أن تتم بمعزل عن مكونة نصية: مفهوم للمجاز باعتباره كلمة، لا يمكن إلا أن يقود إلى تعارضات، ويقتضي بالضرورة استبداله بالمجاز ـ الملفوظ. ودون اعتبار أن نثر الصور في نص معين لا يمكن أن يكون عملية لامبالية تقوم شعبتا علم البيان على أهلية موسوعية مشتركة مع المتلقي. كلتاهما تظهران أن تكوين قراءة، أو إقامة قيم

ملفوظة، تتوقف على تفاعل بين قارىء، أو مستمع أو «*lectum*». وبالتالي هما مدعوتان للتلاقي.

Fumaroli M. (dir.), *Hisoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999. - Groupe u, *Rhétorique générale*, Paris, Le Seuil, 1982. - Meyer M. (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nns jours*, Paris, Le Livre de Poche, 1999. -Perelman Ch. & Olbrechts - Tyteca L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éd. de l'Université de Bruxelles et Vrin, 1976. - Reboul E., *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991.

جان ـ ماري كلينكنبرغ

راجع: الانتساب؛ المؤثرات؛ البرهان؛ الخطاب؛ الفصاحة والخطابة؛ القياس الإضماري؛ الابيديكتيكي؛ الصورة؛ الشعرية؛ البراغماتية الأدبية؛ الشعراء الفصحاء؛ الأسلوب؛ المعقولية.

فن الطباعة (طريقة الطباعة) TYPOGRAPHIE

دلت هذه الكلمة في الأصل على فن تنضيد الحروف الرصاصية بقصد الطباعة. اتسع معنى الكلمة بعد ذلك ليعني مجمل تقنيات الطباعة النائتة، وذلك بالتعارض مع وسائل الطباعة المسطحة، «الأوفست». يتركز معناها اليوم بشكل خاص على العمل المتعلق بتركيب النصوص: اختيار لائحة الحروف وتركيب الصفحات. واضعة النص في الحيز البصري، تؤثر الطباعة على حقيقة أمره، وهكذا فإنها تلامس الشكل والمعنى والقراءة.

كان هدف الطباعة أول الأمر أن تقدم «*fac simile*» للكتّاب المخطوط، وبالتالي إعادة إنتاج أمين قدر المستطاع لشكل الحروف المكتوبة باليد، كما للمختصرات والروابط (تعلق الحروف) المخترعة لتسهيل عمل النساخ. غير أن تقدم الطباعة اهتم بجمالية الحروف ووضوحها: «من «القوطيات» في البداية جرى الانتقال إلى «الرومانيات» الأكثر وضوحاً: حروف صنعها السباك «غريفو» (نهاية القرن الخامس عشر) واستخدمها الناشر الأنسي البندقي الشهير ألد مانيس، ثم ابتكارات غارامون (فرنسا القرن السادس عشر) للناشر روبير أيتبين، وڤان ديك (هولندا القرن السابع عشر) لألزيڤير، وفورنييه (فرنسا القرن الثامن عشر)، فيرمين ديدو (فرنسا نهاية القرن الثامن عشر).

بدءاً من القرن التاسع عشر، ومع ظهور الملصق الإعلاني والجريدة اللذين يهدفان جذب الأنظار، كما يتوخيان الوضوح بدأت تظهر الحروف الطريقة والتصاميم الدينامية. وعلى العكس من ذلك، دخلت صناعة الكتاب في مرحلة تعتمد نموذجاً موحداً من حيث الشكل. وكردة فعل على هذا الامتهان، اهتم هواة جمع الكتب

بالعمل الطباعي للكتب القديمة ـ وبخاصة نتيجة إنزال مكتبات «النظام القديم» إلى السوق ـ كما اهتموا بالظاهرة الجديدة التي تمزج بين الطباعة وفن الصورة والأدب. وجد فيها الخلق الأدبي أرضية للبحث، عندما استخدم نودييه الحروف القوطية لمعارضة رواية بنفس الاسم (*«حكاية ملك البوهيميين»*. . .، 1830)، واستخدم إكس دي ميتر نقاط الوقوف «الرسم» منظر (*«رحلة حول غرفتي»*، 1795)، أو ما فعله أبولينير مع القصيدة التصويرية، وكذلك بالنسبة للوسائل التي لجأ إليها الأدباء الذين ينشدون المنزلة، لا لطبع الكثير من النسخ، ولكن عدداً قليلاً وإنما عالي الجودة (في الشعر تحديداً). يمكن للطباعة أن تكون سبباً مستقلاً للشهرة (كما هو الحال في نقشيات ر. دي غورمان *«القصر الفريد»*، ميركير دي فرانس، 1894). في نهاية القرن العشرين، غيرت الإمكانيات التي قدمتها المعلوماتية العمل الطباعي بشكل عميق: حملت السرعة، التنوع، والمرونة بشكل خاص، كما بدل جمالية الكتاب، وسمح بإخراجات أكثر خصوصية وإن لعدد قليل من النسخ. كما أن الطباعة تبقى عنصراً تعبيرياً بالخيارات التي تتيحها في مجال الترقيم (نقاط الوقف عند سيلين)، تركيب الصفحة (البياضات الطباعية أو غياب التنقيط في «الرواية الجديدة») التأثيرات البصرية (تعدادات بيريك مثلاً).

تساعد التجديدات الطباعية عملية الخلق، بل تولد أحياناً أنواعاً جديدة (مثل الشعار). سمح تنوع الخيارات التي تقدمها، هذا على الأقل منذ بداية القرن التاسع عشر، بممارسات متميزة. اتخذت المسبوكات دلالات رمزية، ترجع إلى ندرتها، وإلى الظروف المألوفة لاستخدامها: كان نودييه مفتوناً «بألزيڤير»، والـ «غارامون» الذي أعيد رسمه للمجموعة، صار أحد العلامات المميزة «لمكتبة لاپلياد». في موازاة ذلك، أثارت الطباعة شغف هواة جمع الكتب. كما أن انتشار طباعة فنية لبى توقعات شعراء كانوا مثل مالارميه يهاجمون «البقالة والسكافة الحديثتين للكتّاب»، وهكذا اتجهت أداة التواصل (اللغة بالنسبة للكاتب، والحروف الطباعية بالنسبة للطابع) لتصبح مادة أولية لعمل فني مستقل تماماً. كتّاب وطابعون، يتنافسون إذن، انطلاقاً من الشرعية الجمالية التي يتحلون بها، لحماية الكتاب من اقتصاد السوق الجماهيري. يحرص العديد من الكتاب على الانتباه للمظهر المادي لنصوصهم المطبوعة، يهتم بعضهم، وبشكل مباشر، مثل ماكس إيلكانپ في أنفير، يهتم بعملية الترتيب. أفاد الطليعيون في القرن العشرين من الاستخدام المنهجي للطباعة باعتبارها دلالة على التجديد (راجع على سبيل المثال عملية إلصاق الحروف).

وفيما يتجاوز هذا التحول، لعبياً كان أو مدمراً، للدور الوسائطي للمطبوع، فإن الطريقة التي غيرت فيها الطباعة مفهوم النص منذ عصر النهضة، كانت حاسمة ومستمرة. طوال قرون، حاول النص المخطوط، إطالة أمر حركة اليد، وكان تركيب الصفحات، يخضع وبشكل خاص لمنطق الحد من التعب والمكان، هذا إذا استثنينا بعض محاولات التزيين لبعض الكتب المميزة. لكن عندما يطبع نفس النص بآلاف النسخ، فنحن بحاجة إلى رجال محترفين، سواء على مستوى الإنجاز المادي، أو لناحية «التصحيح» الشكلي، ارتبط العمل المنصب على اللغة منذ القرن السابع عشر، بذلك المهتم بخط الآداب وبالقواعد الإملائية ـ التي لا تزال تشكل أيضاً المادة الأساسية «للقوانين الطباعية». تلامس هذه القواعد مفهوم الكتابة الأدبية بالذات. الهاجس «الكلاسيكي» للوضوح هو نفسه في اللغة وفي تركيب الصفحات. لم يعد النص التسجيل غير المتقطع ما أمكن ذلك، لكلام مستمر، وإنما صار عرضاً واضحاً ومنظماً لفكرة أمام القارىء. يشكل اعتماد نموذج موحد للتقسيمات الفرعية (فصول، مقاطع، فقرات ـ المبتكرة في «*خطاب في المنهج*»، 1637) وكذلك تصميم العناوين والعناوين الفرعية، العزف على أوتار مختلف أنواع الحروف، يشكل هذا كله أدوات جديدة يفيد منها الكاتب. وهكذا فإن فلوبير مثلاً، الخصم الصريح للمطبوع، والطامح لخلق نثر فني، استخدم على كره منه، وبالطريقة الأكثر جمالية مبادىء قولبة النثر المكتوب التي جاء بها الكتاب. وهكذا غدت الطباعة بعداً مهماً في التنظيم الفكري للمكتوب.

Barrière D., ***Nodier l'homme du livre***, Brassac, Plein chant, 1989. -Baudin F., ***L'effet Gutenberg***, Paris, Cercle de la librairie (éd.), 1994. -Berkeley Updike D., ***Printing Types, their History, forms and use. A Study in survivals***, Cambridge (Massachusetts), 1962 (3e éd.), -Chatelain J.-M., ***Livres d'emblèmes et de devises***, Paris, Klincksieck, 1993. -Coll.: Centre d'étude et de recherche typographiques, ***De plomb, d'encre et de lumière. Essai sur la typographie et la communication écrite***, Paris, CERT, 1982.

آلان ڤيلان

راجع: القصيدة التصويرية؛ الإلصاق؛ الشعار؛ التزويق؛ الطباعة؛ الكتاب؛ الترقيم؛ العلامة.

فن المسرحة — DRAMATURGIE

تتناول الصفة «درامي» ما يختص بالمسرح أو ما يقدم لنا ميزة مسرحية. أخذت في القرن السابع عشر معنى أكثر تحديداً «ما يتعلق بالدراما» وقد استخدمت يومذاك بهدف الانتقاص من قدر العمل. ظهرت في نفس المرحلة لفظة «فن المسرحة» التي

استخدمت أول الأمر للدلالة على فن كتابة مسرحية ثم من قبيل التوسع للدلالة على فهرست مسرحيات كاتب أو مرحلة معينة. اعتباراً من القرن الثامن عشر امتد «فن المسرحة» ليشمل فن المسرح بمجمله وغدت اللفظة مرادفة «لنظرية المسرح». واتخذت كلمة «كاتب مسرحي» بعد بريخت المعنى المحدد «للشارح» المستنير المتماهي مع المخرج.

إن التصور الغربي للفن المسرحي مستمد من *«شعرية»* أرسطو. بعد أن ميز الشعر المسرحي عن الشعر الغنائي والشعر الملحمي، وسع الكاتب مجموعة من القواعد التأليفية المرتكزة في آن معاً على مبادىء فلسفية وعلى دراسة نتاج سوفوكل واريستوفان مستبعداً العرض بحد ذاته باعتباره غريباً عن الفن الشعري. قلده هوراس في *«الفن الشعري»*.

على الرغم من ممارسة تمثيلية متقدمة (في «الأسرار» بشكل خاص) فإن المسرح الوسيط القائم على موروث شفاهي أكثر مما هو قائم على المكتوب، لم يترك لنا بحثاً عن الفن المسرحي. معيدين اكتشاف *«الشعرية»*، عاود الأدباء الإيطاليون في عصر النهضة، من دانتي إلى غاريني، تنظيم النصوص الدرامية ضمن أنواع متمايزة، استعادوا مفهوم الممكن (على الشعر المسرحي مشابهة الحياة، على الشخصيات أن تتصرف وفق انتمائها الطبقي، والجنس والحالة) واعتمدوا مبدأ الوحدات الثلاث، العمل والزمان والمكان.

سرعان ما انتشرت هذه الأفكار في إسبانيا وإنكلترا وفرنسا حيث غدت موضع معارك عديدة. أثارت *«السيد»* (1636) «معركة» وكتب جان شابلان *«مشاعر الأكاديمية الفرنسية إزاء التراجي ـ كوميديا «السيد»»* (1637) حيث شرع أولوية ما يمكن حدوثه على ما يحدث بالفعل مؤكداً على أهمية الوحدات الثلاث. وهذا ما أكد عليه أيضاً الأب أوبينياك في كتابه *«ممارسة المسرح»* (1657). مضطرين لإقامة توازن بين قيود النظرية (احترام القواعد) وبين الممارسة (إعجاب الجمهور)، عمد الكتاب المسرحيون إلى الرد في المقدمات والأبحاث المتلازمة مع نشر نتاجهم، كما فعل كورناي الذي نشر 1660 مقالاته الثلاث (*مقالة حول نفعية وأجزاء القصيدة الدرامية، مقالة عن المأساة، مقالة عن الوحدات الثلاث*). وولدت هذه المعارك جمالية سميت في السنين التي تلت الجمالية «الكلاسيكية» حيث خضع «*l'inventio*» لقواعد «*dispositio*». باتت قضية عرض المسرحية على خشبة المسرح تحتل مرتبة ثانوية كما هو الحال عند أرسطو. مستعيراً من ألاكيوس الكلمة الإيطالية ***dramaturgia*** التي

ترجمها بكلمة «*dramaturgie*: *فن المسرحة*»، اهتم شابلان بالدرجة الأولى بإعداد كاتالوج بالآثار المسرحية لكاتب أو لمرحلة على أساس أن هذه الآثار تلبي جمالية مشتركة. في تلك المرحلة كان الكلام يدور حول «شعر» «قصيدة» و «شاعر» مسرحي، فيما «النوع» الدرامي، «الدراما» بالمعنى الخالص، بل «فن الدراما» ترد إلى معنى سلبي، تحيل هذه الألفاظ إلى الشكل الوسطي الجديد الذي انتشر منذ فترة وجيزة والذي يقع ما بين الكوميديا والتراجيديا.

في القرن الثامن عشر أعطى ديدرو (*«مقالة عن الشعر الدرامي»* 1758) منزلة طاغية لدور الممثل والعرض المسرحي في تحديده للمسرح وثمن الأنواع الوسطية كالدراما التي تلبي تطلعات الجمهور المسرحي الجديد أكثر من الأنواع الكلاسيكية المألوفة (تراجيديا وكوميديا). مال المسرح الجديد إلى التخلص من الوحدات، إلى تعظيم شأن الفرد، معطياً الأولوية للوحدة العضوية في النتاج على حساب احترام القواعد. نشأ المعنى الجديد لكلمة «فن المسرحة» في *«فن مسرحة هامبورغ»* (1769) لليسينغ، كتاب ظهر ضد تراجيديات كورناي وفولتير وكان رائجاً في المانيا. حدد ليسينغ فن المسرحية باعتباره علم القواعد التي ينبغي أن تسبق كتابة مسرحية وتقديمها على المسرح. استعاد لويس تييك اللفظة في فرنسا في *«أوراق ممسرحة»* (1826) حيث جمع نقداته المسرحية الشعبية في جميع أنحاء أوروبا المثقفة. في تلك المرحلة كانت كلمة «كاتب الدراما Dramatiste» تدل على من يكتب دراما، فيما كانت تشمل لفظة «كاتب مسرحي dramaturge» كل من يكتب مسرحية.

متأثراً بفاغنر الذي جددت نظرياته المسرح الغنائي في نهاية القرن التاسع عشر، ثم بالرمزيين الذين غذت مسرحياتهم مهنة الإخراج، عارض غوردن غريك ما بين الانطباعات الحسية الناجمة عن تمثيل الممثل وبين *«الدراما»* (الفن المسرحي) باعتباره فناً أدبياً. سار على نهجه هذا معظم منظري المسرح في القرن العشرين من أنتونين أرتو وصولاً إلى غروتوسكي، رافضين الأولوية المعطاة تقليدياً للنص المسرحي. بيسكاتور، وبريخت على وجه الخصوص، ذهبا إلى أبعد من هذا في نقدهما للنموذج الأرسطي، بتخليهما عن «المسرح الدرامي» حيث يغلب العمل الناجم عن صراع بين الأشخاص لصالح المسرح «الملحمي» القائم على فكرة التناقض الناتجة عن صراع بين القوى الاجتماعية التي تبرز الشخصية. دافع غالبية الأدباء المعاصرين عن المسرح الدرامي، من سارتر إلى يونيسكو حيث تسيطر فردية الشخص وإشكالية علاقته بالعالم.

فرضت فكرة المسرحية المحفورة في قلب العرض نفسها عند ملتقى المثل

الخرافة، المشهد المسرحي، والعالم. ومذ ذاك نتج عن الإخراج الوضع في المكان وتوجيه الممثلين ليغدو مراجعة تقوم *«باختيارات ممسرحة»* انطلاقاً من تأويل النص. عرف المسرح المعاصر وظيفة جديدة وسيطة تقع ما بين الكاتب والمخرج يتولاها «مسرحي *dramaturge*» كلمة مأخوذة من الألمانية «dramaturg»»، ما يشبه المتخصص بالمسرح والمستشار الأدبي مهمته تحليل النص تمهيداً لإخراج على الخشبة. من هذه الوظيفة يتأتى التقبل الحديث لمعنى «فن المسرحة» بمعنى الدراسة والتحليل، وحتى النهج (پاڤيس) وهدفه شعرية الكتابة المسرحية وعرضها.

يعكس التطور الدلالي لكلمتي «dramatique» و «dramaturgie (درامي، ومسرحي) تاريخ المفاهيم الغربية وجميع دلالاتها التي استمرت متعايشة في اللغة المتداولة. منذ أرسطو وحتى نهاية القرن الثامن عشر، سيطر فن مسرحي يقوم على مجموعة من القواعد والأصول لطالما اعتبرت عامة سابقة على كتابة المسرحية. على النقيض من هذا التصور الميتافيزيقي تبنى شيلر، شأنه شأن جميع الرومانطيقيين موقفاً نقدياً ينقل هدف المسرحة من النص وحده إلى عملية نقله إلى الخشبة. تبنى بريخت وضعية نعتها هو نفسه «بالجدلية» يمثل فيها الإخراج سلسلة من الاختيارات الجمالية مستمدة من تحليل نص مسرحي مفرد لتحوله إلى نص مشهدي. تشهد هذه الوضعيات المتنوعة على تحول العمل المسرحي.

إضافة إلى أولوية النص، خضع فن المسرحة الكلاسيكي لمقتضيات صارمة سواء فيما يتعلق ببناء العمل الدرامي حيث كان المشهد المعروض المصور لصراع متبوعاً بأحداث تفضي في نهاية المطاف إلى الخاتمة. استمرت هذه المقتضيات في الأشكال الكلاسيكية التي مارسها ماريڤو وڤولتير، ثم في جمالية المسرح المشغول (سكريب)، والميلودراما وفي مسرح «البولفار» وأحياناً في المسرح الواقعي وحتى الطبيعي. مثل هذا النوع من العمل الذي كان قد صار الشكل المعتمد للمسرح المسمى «بورجوازي» الدوكسا التي تحددت بعكسها حداثة الكتابة المسرحية. أعاد الكتاب المعاصرون التفكير بالوحدات الثلاث، كما في التقسيم إلى مشاهد، والمحتمل والخاتمة (بنهايات هزلية، كارثية ومفتوحة) وحتى بمبدأ الأزمة الدرامية، كما مع المسرح العبثي أو المسرح اليومي. النقد الأكثر جذرية الذي وجه للمسرح الدرامي يبقى نقد بريخت الذي تجاهل في «مسرحه الملحمي» حتى *«الايمائية mimésis»* (مبدأ تماهي المشاهد مع الشخصية) و «التطهير *catharsis*» (تأثير ناجم عن حل الأزمة) مستعيضاً عن ذلك بالمباعدة.

وأخيراً، ففي النظرية المعاصرة للمسرح أعيد تحديد مفهوم «فن المسرحية

dramaturgie» بمفهوم «التمسرحية théâtralité» التي تجعل من العلاقة الخاصة التي يقيمها المسرح مع الفضاء، والتمثيل والمشاهد ميزته الأساسية. وهكذا نرى أن مفهوم «فن المسرحة» قد تحرر من ضرورة الأخذ بعين الاعتبار مجموع النشاطات المسرحية وأمكن تركيزه على الجهد المسرحي الذي يحدد ظروف التلفظ بالمشهد، الحالة الدرامية وتمثيل الممثلين. ذلك لأنه بالضرورة نلاحظ أن كل مشهد مسرحي يفترض مسرحة سواء كان هناك مؤلف للأثر أو لا. يهدف التحليل المسرحي لمسرحية أو عرض، سواء قام به كاتب مسرحي أو ناقد، يهدف إلى العلاقة مع الجمهور (نيل الإعجاب والتهذيب، تقليد أو إبلاغ، تأييد أو تشويش...) من خلال دراسة الممسرحيات، الحكاية وطريقة معالجة الفعل أو العمل.

Autant-Mathieu M. -C., *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS éditions, 1995. - Larthomas P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, 2e éd. Paris, Armand Colin [1972], 1990. - Pavis P., «Études théâtrales», dans *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, M. Angenot *et al.* (dir.), Paris, PUF, 1989, p. 95-107. - Robert L. (dir.). «Dramaturgies», *L'Annuaire théâtral*, printemps 1997, 21. p. 13-157. - Vinaver M. (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993.

باسكال رياندو ولوسي روبيرت

راجع: الفنون الشعرية؛ التطهير؛ الكلاسيكية؛ المباعدة؛ الدراما؛ الإيمائية؛ المتعة الأدبية؛ المسرح.

الفن المسرحي ART DRAMATIQUE

راجع: مسرحة.

الفن للفن ART POUR L'ART

الفن للفن أو «الفن الصافي» شعار ظهر في منتصف القرن التاسع عشر، في وقت أخذت تتوطد فيه استقلالية الحقل الأدبي. إنه يمثل إرادة الفنانين بالانعتاق من كل حكم يتعدى الجمالية (سياسي أو أخلاقي مثلاً) والرغبة بنتاج غايته في ذاته. إذا تم التعامل معه بالمعنى الإيجابي فهو يؤشر إلى حرية الفنان الحديث. اعتبره مهاجموه غالباً مرادفاً «للشكلية» مبرزين رفضه للاهتمام بالشأن الاجتماعي.

معيدة تجديد تقاليد العبقرية و «الحماس» خلقت الرومانطيقية أسطورة «الشاعر» الذي يقوم فنه على الإلهام الحر. إنه الشخص الذي حلم به «ارتيز» في كتاب بلزاك

(1837 ـ 1843) «*أوهام ضائعة*»، عندما اقترح على لوسيان الاختيار بين طريق «الحلقة» التي ينتمي إليها والطريق الأخرى الأكثر سهولة والأكثر غنى للصحافة. في «الحلقة» «حياة الفنان»، حياة البوهيمي المفلسة، الذي ينتظر من مستقبل بعيد حياة موقوفة لأجل الفن الخالص.

اندلعت معركة الفن للفن حوالى سنة 1832 عند ردة فعل كل من هيغو وتيوفيل غوتييه للاندفاع الإنساني الذي اقترح فناً اجتماعياً والنقاد الذين طالبوا الأدباء بالاهتمام بمضمون نتاجهم. «ما الذي يقدمه هذا؟ إنه يقدم ما هو جميل» (غوتييه، مقدمة «*قصائد*» (1832). كانت مقدمة «*الآنسة موبين*» (1835 ـ 1836) بمثابة بيان استمر كل من بودلير وفلوبير أمينين له. استمرت المعركة حتى ستينيات القرن التاسع عشر وعلى وجه التحديد عندما تمت ملاحقة قانونية لكل من فلوبير وبودلير وأل غونكور (حوالى 1852 ـ 1857). اعتبر منتدى مدام دي سابيتيه حول غوتييه، بودلير، فلوبير وغونكور في ستينيات القرن التاسع عشر، وجريدة *الفنان* التي صار غوتييه مديراً لها عام 1856 وكذلك «*البرناس*» اعتبرت جميعاً من بين دعاوى لنشر المذهب. توقفت هذه المعركة بالمعنى الدقيق للكلمة سنة 1870 ولكن الإشكالية التي طرحتها بقيت حية والدفاع عن الفن للفن استمر مطروحاً بانتظام باعتباره مثار جدل عنيف في المعارك الأدبية التي شهدها القرن العشرون.

جمد الفن للفن طرح القيم الاجتماعية المسيطرة (الفائدية، الوضعية) ويطفو على السطح في كل مرة يتعرض فيها عالم الكتَّاب لتهديد خارجي نتيجة تدخلات قضائية أو تحت وطأة متطلبات اجتماعية ضاغطة. ولكن حماته الأكثر شهرة لم يجعلوا منه مبدأ ثابتاً: بودلير يدافع عنه أو يرذله بحسب حال الوضع الاجتماعي، فلوبير يتبناه في مراسلاته، أما رواياته فتبرز وضعاً أكثر تميزاً.

المؤلفات التي تقدم نفهسا جمالية «صافية» غالباً ما تم تجاهلها من قبل علم الاجتماع الأدبي لأنها لا تشكل أي ضمان لجمالية انعكاس الحقائق الاجتماعية. عرف الموروث الماركسي ومدرسة فرنكفورت وطروحات والتر بنجامين القطع مع هذه الجهالة. أوضح أدورنو مالارميه ورأى في الغموض و «اللاشيء» ترجمة لعلاقات اجتماعية حولتها الرأسمالية إلى علاقات للأشياء فيما بينها. ركزت أعمال بورديه فيما بعد على واقع مفاده أن عالم «الفن الصافي» لا يشكل وسطاً «خالصاً» من كل صراع: «من خلال الجهد المبذول لإقامة الشكل يتم إسقاط هذه البنى التي

يحملها الكاتب في ذاته، شأنه في ذلك شأن كل كائن اجتماعي، إلى شكلها العملي». من خلال المطالبة باستقلالية الفن تتم ولادة «الفنان العظيم المحترف» الذي يجسده كل من بودلير وفلوبير *«القواعد»*، (ص 159 و162).

يثير الفن للفن بمعناه الواسع تصورات أخرى. من أرسطو إلى هوراس إلى لافونتين (utile dulci) (علينا أن نعلم ونعجب). الفكرة التي ينبغي بموجبها تحديد الفن الأدبي بأنه ذو وظيفة تثقيفية أخلاقية أو دينية، مفيد اجتماعياً في جميع الأحوال هي السائدة بامتياز. لا يمكن تحديد الفعل الأدبي بمعزل عنها. إزاء هذا مثل الفن للفن قرناً ونصف القرن من تحول قسم من القيم الأدبية لغائية لا غاية لها سوى الجمالية. شكل الفصل بين التثقيف والإعجاب، اختزل الثلاثي «الحق والخير والجمال» إلى القيم الوحيدة التي اعتبرها متخصصو الأدب قيمهم هم. مقدرة هؤلاء الاختصاصيين على فرض أنفسهم على بقية المجتمع باعتبارهم وحدهم المؤهلين لإصدار الأحكام الأدبية قادهم إلى التركيز بشكل خاص على أدباء القطع وآثاره، أولئك الذين لأن باستطاعتهم صدم «الدوكسا» صدقوا سلطتهم الرمزية: من هنا قامت المناظرات المتعلقة بساد، وفلوبير ومالارميه وسيلين، والإلحاح الذي تتجدد فيه التساؤلات حول الأدب والشر، الدفاع عن الأدب في مواجهة الأخلاق أو التأكيد أنه بالإمكان قول كل شيء.

إحدى أبرز نتائج الفن للفن هي «القراءة الصافية» وضعية خاصة للقراءة العالمية التي تفرض فكرة قراءة المؤلفات لذاتها لا باعتبارها أماكن تستجيب لرهانات أخلاقية، المتعة الجمالية تصبح الدافع الوحيد للقراءة. انعكست هذه الرؤية على الكتابة. علينا بدون شك مقارنة الواقع الحالي للنتاج الفرانكوفوني مع الإحساس بالضرورة الذي يحرك أدباء مثل نادين غورديمير في جنوب أفريقيا أو توني موريسون في الولايات المتحدة لتقويم حدود هذه الرؤيا للأدب.

Abastado C., *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979. - Adorno T. W., *Notes sur la littérature*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1984. - Bourdieu P., *Les régles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992. - Cassagne A., *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Champ Vallon [1906], 1997. - *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1998, 123.

پول آرون

راجع: الإستقلال؛ الغائية الذاتية؛ الندوة؛ الحقل الأدبي؛ بارناس؛ الشعر الصافي؛ الوضعية؛ المنفعة.

فنون الكلام ARTS DU DISCOURS

في العصر الوسيط، وما بعده، تشتمل عبارة فنون الكلام على ثلاثة أسس هي: القواعد، الخطابة، والجدل. وهي تشكل الثلاثي «trivium» فيما تشكل الفنون المسماة علمية (الموسيقى، الحساب، الهندسة، والفلك) «الرباعي quadrivium». فيما يشكل مجموع الصنائع الشريفة «السباعي septivium» التي كانت أساس التعليم قبل الوصول إلى اللاهوت. ثلاثة «شروحات» اشتقاقية في الميزان لتبرير التسمية «صنائع». الأول يعود إلى اللاتينية «ars» مما يحيلنا إلى فكرة الطريقة، المعرفة العملية، إذن فهو يعني أسساً محددة تقوم على مجموعة قواعد. يستند الثاني إلى اللفظة اليونانية (arètè: الفضيلة) ـ صفة لاتباع طرق الحكمة ـ الثالث، مقراً بأن انتظام الفنون يخضع لمبدأ عقلي يجعل من ترتيبها تعبيراً عن «artis» بمعنى «نسق واضح».

قامت المذاهب «الثلاثية» بتنظيم التعليم المدرسي الهادف إلى تأويل الكتاب المقدس. كان تعليم القواعد يعتمد نصوص بريسيين ودونات، والخطابة مع شيشرون وبويس، والجدل عبر نصوص أرسطو. كل هذه المذاهب كانت تعتمد اللاتينية بالطبع. «القواعدية Grammatica» التي تعني حرفياً صناعة الكتابة السليمة تشمل علم القواعد الصرف (أشكال وصياغة الجملة) والشعر الدنيوي. تستند إلى معرفة الحروف، المقاطع، الجملة، دائرة الكلام والصور. (الجدلية Logica أو Dialectica) ـ فن التفكير المنطقي السليم ـ التي تقوم على ممارسة الـ «disputatio» وتقدم لنا عبر قراءة نص معين موافقاً ومخالفاً. تهدف «الريتوريكا: الخطابية» إلى تعليم كتابة الرسائل والمواعظ، باللاتينية الموجهة إلى الكهنوت، وباللغة العامية للجمهور.

تغير هذا التوزيع الثلاثي عبر العصور: سيطرت الخطابية ما بين القرنين الخامس والسابع، فيما غلبت القواعد من القرن الثامن وحتى العاشر، أما المنطق (أو الجدل) فهو الذي ميز المدرسية من القرن الحادي عشر وحتى مطلع القرن الخامس عشر. ثبت مارتيانوس كابيلا تناغم «السباعية septivium» في القرنين الخامس والسادس. تشهد واجهات كاتدرائيات «شارتر» و«باريس» على هذه الترميزية. أثر كابيلا على كل من بويس (480 ـ 524) وكاسيودور (480 ـ 575). رأى هذا الأخير من خلال تأويله «*المزامير*» بأن الكتاب المقدس يحوي الصنائع الشريفة. ما بين القرنين السادس والسابع عرض ايزودور دي سيفيي تصنيفاً جديداً للمعارف المبنية على التعارض بين

الصنائع الشريفة والعلوم الأخلاقية، الطبيعية والصنائع اليدوية. واعتباراً من القرن الحادي عشر برزت تغييرات مهمة، ظهرت أولاً مع هوغ دي سان فكتور (1036 ـ 1141) ثم مع ج. دي ساليزبري (1115 ـ 1180): ارتسم عندها إعادة توزيع جديد بين «الدياليكتيكا» و«الريتوريكا» والتي كانت بمثابة إرهاص للتمييز بين «العلوم» و«الآداب». وهكذا انحل عقد «الثلاثي trivium».

يطرح اليوم السؤال حول معرفة الآثار التي خلفها هذا «الثلاثي trivium» في التصورات الجديدة للمعارف الناتجة عن توسع علوم اللغة والأدب (بما أن دراسة الشعر تعود إلى الـ grammatica والخطابة ماثلة في أنواع أدبية). تعطي النظريات التي تتناول اللغة ضمن السياق الكامل (الرموزية والبرجماتية) إيقاعاً جديداً لمفهوم صناعة الكلام. إذا كانت القواعد بادىء ذي بدء محصورة في نطاق لغوي ضيق ضمن سلم التشكل المقطعي فإن الأبحاث التي تناولت برغماتية اللغة وسعت من دائرة هذه الإشكالية وعمل التصور البرغماتي على توسيع الاهتمامات الابتدائية للجدل وللخطابة القديمة. كما أن انتشار الأبحاث المتعلقة بعملية التلقي أعادت الحيوية إلى قضايا التأويل، حيث تبدو النصوص، والنصوص الأدبية بخاصة، لا مجرد موضوعات لغوية وإنما هي «خطاب»، إذن وقائع لغوية في حال الكشف. وهكذا فنحن إزاء إعادة تصور لفنون الكلام في طور التكون. فيما يتعلق بالأدب بشكل خاص هناك توتر ناتج عن النظريات المنبثقة من الفن للفن التي ترفض اعتباره خطاباً ولو في قسم منه.

جورج إيليا سارفاتي

Barthes R., «L'ancienne rhétorique» [1970], in *L'aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, 1985. - -Steiner G., *Réelles présences- Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1994.

راجع: تحليل المحتوى والخطاب؛ القواعد؛ المنطق؛ اللوغوس؛ البرغماتية الأدبية؛ الخطابة؛ المدرسية؛ المدلول.

الڤودڤيل (المسرحية الهزلية الخفيفة) VAUDEVILLE

الڤودڤيل هي هزلية خفيفة، كانت تشتمل أول الأمر على كوبليهات مغناة، وذات حبكة خيالية مليئة بالالتباسات والمفاجآت المسرحية. تطورت في القرن التاسع عشر لتغدو «مسرحية متقنة»، وشكلاً مهماً لمسرح الجادة.

في القرن الخامس عشر، كانت الڤودڤيل أغنية شعبية، مرحة وساخرة تنشد على أنغام معروفة. نشأت في النورماندي «الڤوديڤير» (من اسم مدينة «ڤير») ما لبثت أن انتشرت في جميع أنحاء فرنسا، واستخدمت الكلمة في القرن السادس عشر، للدلالة

على كل أغنية شعبية تقتضيها المناسبة. تبدلت لتصبح «ڤودڤيل» في القرن السابع عشر، وصارت تدل على معنى أكثر دقة، أغنية سكان باريس. في نهاية القرن السابع عشر، استطاعت «الكوميدي فرانسيز» و«الأوبرا كوميك» المسرحان الوطنيان استصدار حظر لقيام المسارح الشعبية في «معرض سان جيرمن» والتي كانت تعتمد اللغة المحكية. لجأت هذه الأخيرة إلى مسرحيات صامتة تكتب أغانيها على لافتات بحيث ينشدها الجمهور: إنها المسرحيات المكتوبة على لوحات. عندما سمح للممثلين بالغناء، وبعد أن تم إدخال نص نثري بين الكوبليهات، اتخذ النوع اسم كوميديا الڤودڤيل أو الأوبرا ـ الكوميدية. جمع بين المدهش والتهريج الممسرح على الطريقة الإيطالية. عرف النجاح خلال القرن الثامن عشر واكتسب شكلاً أكثر إحكاماً.

في ظل الثورة، غزر نتاجه إلى حد أن أحد المسارح الباريسية اختاره اسماً له سنة 1792. في القرن التاسع عشر، أفاد من الشغف بالمسرح، وصار المستفيد الرئيس من ولادة الجمهور البرجوازي الكبير. إزاء الكوميديا التي تتألف من خمسة فصول مكتوبة شعراً وتتجه نحو الرصانة، ترسخ اتجاهان أساسيان. فهناك من جهة، الڤودڤيل الطريقة التي تنهل من راهنية الأحداث المبتذلة لتتخذها ذريعة لتقديم لوحات عن العادات العاطفية والأخلاقية (نذكر مثلاً *«فانشون العجوز»* بويي وپان، 1803)، وكذلك الحال بالنسبة إلى *«ڤودڤيل المناسبة»* التي كانت تبخر النظام القائم يومذاك، ومسرحيات نهاية السنة. ومن جهة ثانية هناك الڤودڤيل ـ الهرجة مثل *«الدب والباشا»* لمؤلفها سكريب (1820) التي تمزج بين الضحك والجنون أدخل سكريب في نهاية عشرينيات القرن التاسع عشر في الڤودڤيل، تقنيات كوميديا الحبكة. وهكذا نشأت *«الكوميديا ـ الڤودڤيل»*، مسرحية هزلية، ولكنها «محكمة وجيدة الصنع»، حيث تتدرج الحبكة، معززة بالالتباسات والمفاجآت المسرحية، والتي تقدم مسرحية لابيش *«قبعة القش الإيطالية»* (1851) نموذجاً عنها، لا يخلو الهزلي الخالص من تصوير للأخلاق والعادات. تخلى سكريب في نهاية عهد «الإمبراطورية الثانية» عن الكوبليهات. لم تعد الڤودڤيل، يومذاك، سوى كوميديا مرحة تقوم على هزل الموقف، والتي تمثلت على أفضل ما يكون في *«السيدة التي عند مكسيم»* (1899) لكاتبها فيدو: تدفق مجنون لشلال من المواقف الملتبسة واللقاءات المباغتة المتكاثرة إلى حد العبث. متحولين إلى حد كونهم مجرد دمى، تبدو الشخصيات نماذج اجتماعية سخيفة. صارت الڤودڤيل في القرن العشرين المقلب الممتع لمسرح الجادة. تستخدم وتستغل هزل الموقف، الزوج والزوجة والعشيق حول فراش، وكلمات الكاتب لقيت نجاحات

كبيرة لدى الجمهور العريض (نذكر مثلاً «بوينغ ـ بوينغ» [1960] لكاموليتي). في موازاة ذلك، أسلوبها في العرض، يضع الشخصية في خدمة الكوميدي ـ النجم.

رغم تقلباتها الشكلية، وأنها لم تكن في الأصل سوى تأليف متنافر يعمل على الفكاك من الممنوعات، صارت الڤودڤيل في القرن التاسع عشر، نوعاً حقيقياً، وجزءاً أساسياً من المسرح الواسع الانتشار. ولكنها بقيت أولاً وقبل كل شيء مسرحاً استعراضياً، بصرياً. هدفها التسلية، وتسعى إلى التصالح مع الجمهور. وبالفعل فإن هذا النوع الشعبي، الهادم في الأصل والذي لقي صعوبة للاعتراف به، صار في ظل «الأمبراطورية الثانية»، و«الجمهورية الثالثة» شكلاً تقليدياً ومحافظاً من مسرح البرجوازية الصغيرة. وبهذا الصفة تمكن من اكتساح الجماهير. رمز للامتثالية الإيديولوجية، أوجد بالتالي شكلاً هزلياً يعبر عن التواطؤ الكلي القدرة، عن الضحك الذي لا يزعج الدوكسا، ولكنه يشد من أزر التحام الجمهور العريض.

Autrusseau J., *Labiche et son théâtre,* Paris, L'Arche, 1971. -Font A., *Favart, l'opéra-comique et la comédie- vaudeville aux XVII^e et XVIII^e s.*, Paris, Fishbacher, 1894. -Gidel H., *Le théâtre de Georges Feydeau,* Paris, Klincksieck, 1979; *Le vaudeville,* Paris, PUF, 1986. - Soupault Ph., *Eugéne Labiche,* Paris, Mercure de France, 1964

ماري ـ كلود كانوڤا ـ غرين.

راجع: مسرح الجادة؛ الكوميديا (الملهاة)؛ الهزلي؛ التمثيلية الهزلية؛ المسرح الشعبي.

الفولكلور (الفن الشعبي) FOLKLORE

استخدم العلامة البريطاني وليامز توماس كلمة فولكلور سنة 1846 للدلالة على علم جديد هو الثقافة الشعبية *(folk-lore)*. سرعان ما انتشر هذا الانزياح «الساكسوني» للفظة الألمانية «*Volkskunde*» في غالبية اللغات الأوروبية كما هي ونادراً بالترجمة («*laographia*» باليونانية مثلاً). غالباً ما عنت هذه الكلمة العلم وموضوعه (الأغاني، الطقوس، المعتقدات، الرقص، الخ). لطالما اقترنت دلالة هذه الكلمة بشيء من الانتقاص للموضوع، ربما كان هذا يرجع إلى الصفة الرديئة والرخيصة لبعض أنواع الثقافة الشعبية التي يعيد الفولكلور بناءها (الاحتفالات بأزياء معينة مثلاً). في النهاية غلب هذا المعنى الانتقاصي على اللفظة في استخدامها الفرنسي. غدت لفظة فولكلور مرادفة لما هو جذاب وغير رسمي. باتت ألفاظ علم السلالة وعلم العراقة والأنتروبولوجيا الثقافة هي التي تستخدم للدلالة على الدراسة العلمية للثقافة الشعبية.

يقترن ظهور الفولكلور كنظام فكري مع الحركة الكبرى لتكون الهويات

والثقافات الوطنية التي بدأت في منتصف القرن الثامن عشر وتوسعت في القرن التاسع عشر. وكردة فعل على السطوة التي مارستها فرنسا على ثقافة النخب الأوروبية، قال العديد من المثقفين إن بالإمكان قيام ثقافات وطنية مستقلة وذات قيمة انطلاقاً من الثقافات الشعبية. يفترض أن «الشعب» قد حفظ بأمانة عبر القرون الموروث الثقافي والأخلاقي لأسلاف الأمة العظام. تمثلت المرحلة الأولى من حركة بناء الثقافات الوطنية هذه بظهور العديد من المجموعات والمنشورات التي تضم الأغاني والأناشيد الشعبية. الانطلاقة كانت سنة 1760 عندما بدأ نشر أغان نسبت إلى شاعر اسكتلندي عاش في القرن الثالث يدعى أوسيان: على الرغم من اتهام «الجامع» جايمس ماك فيرسون وبسرعة أنه هو من قام بكتابة غالبية ما جمع، هذه الأغاني الاسكتلندية التي دنت من الملحمة غدت القدوة والمثال. من «*كاليفالا*» الفنلندية إلى «*بارزاز ـ بريز*» المتعلقة بالشعارات، تضاعف نشر الأغاني الشعبية. قدم اللاهوتي الألماني جوهان غوتفريد هيردر (1744 ـ 1803) دراسة نظرية مستفيضة عن أهمية الثقافة الشعبية بالنسبة للثقافات الوطنية التي في طور التكوين. بالطبع ما أبرزه المثقفون الأوروبيون لم يكن حقيقة الثقافات الشعبية المعاشة، بل إن الأمر دار على إبداعات مستمدة من مكونات الثقافة الشعبية بعد اقتباسها وتشذيبها من قبل النخب الاجتماعية والثقافية. ظهرت أشكال وموضوعات جديدة في الإبداع الأدبي، الشعري منه خاصة، أعلن مؤلفوها أنهم نهلوها من الموروث الشعبي: هذا هو حال موشحات « بيرجير» التي استلهمت العديد من شعراء ألمانيا واسكندينافيا.

في فرنسا وبعد «الثورة»، قاد وجوب قيام أمة موحدة الثقافة إلى التنقيب عن جردة واسعة للممارسات اللغوية في الموروثات الشعبية. قامت «الأكاديمية» السلتية التي أنشئت سنة 1804 بتحريات عبر استفتاء واسع يتناول المعتقدات والأزياء الشعبية. فرضية وراثية تسندها: غريبة ومجانبة للعقل من حيث الظاهر، اعتبرت هذه الممارسات بمثابة آثار لثقافة سلتية أصيلة (بالنظر إلى الغالية). في ألمانيا قام الأخوان جاكوب وويلهيلم غريم بصياغة نظرية وتبيان أساليب الجمع المنهجي للحكايا والأساطير الشعبية: قدموها على أنها بقايا ميتولوجيا قديمة فقدت وحدتها وانسجامها. صار كتاب الأخوين غريم نموذجاً يحتذى في جميع الدراسات التي تناولت الشفاهية الشعبية في أوروبا. في العديد من الحالات (النروج، فنلنده، استونيا، رومانيا، بلغاريا على سبيل المثال)، استخدمت مجموعات الحكايا والأغاني الشعبية كقاعدة ومنطلق لتكوين لغات وآداب وطنية، رومانطيقية، اهتمام بالثقافات

الشعبية، وحركة قوميات، أمور سارت جنباً إلى جنب وإن اتخذ هذا الترابط منحى خاصاً في كل من السياقات المتعددة.

في فرنسا حيث يقوم الأدب الوطني على بنية مكتوبة شديدة الاعتبار، لم تحظ العودة إلى الثقافة الشعبية بنفس الأهمية التي حظيت بها في أماكن أخرى. لكن نرى من المفيد الإشارة إلى كونها اندمجت في المجموع الوطني بكل مكوناته الاجتماعية والمناطقية. أطلقت الحكومة الفرنسية سنة 1852 مشروعاً كبيراً لـ : «*ديوان شامل للأشعار الشعبية في فرنسا*» بإشراف أعضاء في «الأكاديمية» الفرنسية أو فروع أخرى من «المؤسسة» (*تعليمات من أجل ديوان شامل للشعر الشعبي في فرنسا [1852 ـ 1857]*)، *نشره وقدم له جاك شيرونو، باريس، منشورات «لجنة الأعمال التاريخية والعلمية» 1997*). «*التعليمات المتعلقة بالجمع والتي كتبها جان ـ جاك امبير، أستاذ في (الكوليج ـ دي ـ فرانس) تؤكد على وجوب جمع كل الأشعار الشعبية المكتوبة بمختلف اللهجات التي عرفت في فرنسا: لا الفرنسية فقط، وإنما الباسكية والبريتون، والأوكيتان، والكورسيكية. بل لقد اتسع التراث الوطني ليشمل الشفاهية الشعبية الفرانكوفونية في المستعمرات القديمة، كندا أو لويزيانا*.

تضاعفت عروضات الثقافة الشعبية في القرن التاسع عشر: وصف الاحتفالات والأزياء القروية في السرد الروائي وقصص الرحلات، عرض الصور والعروضات المسرحية. تمأسست الدراسات الفولكلورية بإقامة جمعيات متخصصة يشارك فيها العديد من الأدباء والرسامين. توسع اهتمامهم متجاوزاً الحكايا والأشعار ليتناول المظاهر الكرنفالية و«الثقافة المادية» أي الأدوات المنزلية، الأقمشة وحتى الهندسة المعمارية الشعبية. أقيمت متاحف: تأثرت التصورات الأولى بقوة بفن التصوير الدرامي (وضعت تماثيل من الشمع ترتدي الثياب). بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر استخدم الفولكلور بمثابة قالب لثقافة جماهيرية غايتها تثبيت الهوية والوطنية ومن أجل مجابهة ما هو عبث. ضاعفت حركة «إحيائية» غزيرة من إقامة احتفالات بالأزياء، الإنشاد الفرقي للأغاني الشعبية، الأرتيزانا النموذجية، والعروضات «التي أُعيد بناؤها». نادراً ما تطرّقت الدراسات الفولكلورية للعالم العمالي والمدني مفضلة ريفية أسطورية نسبياً، مرجعية نظرت إليها مجتمعات المرحلة الصناعية نظرة مثالية. وهكذا حملت الأنتروبولوجيا والأتنولوجيا راية البحث. تغوص الأبحاث التي تناولت البنى الأدبية، جذور السرد، تغوص عميقاً في دراسة الحكايا الشعبية (بروب، «*تشكل الحكاية*» [1928]، الترجمة الفرنسية 1968).

في العديد من البلدان الأوروبية تقع الدراسات الفولكلورية في أقسام دراسات الأدب الوطني. يعود هذا إلى الترابط القوي ما بين الفولكلور والبناء الثقافي - ومن ثم السياسي - للأمة. ومع ذلك فإن الفولكلور في فرنسا بقي على هامش الجامعة. لم يحظ أرنولد ڤان غينيب، صاحب المؤلف الضخم *«كتاب الفولكلور الفرنسي المعاصر»* (1937 - 1958) بموقع في الجامعة كما هو الحال أيضاً في «نيشاتيل». ولكنه في المقابل حصل على منبر لمساهمته ما بين (1904 - 1949) بكتاب *«ميركير دي فرانس»*. ألغت طريقة استخدام الفولكلور من قبل الأنظمة التوتاليتارية في القرن العشرين، وخاصة من قبل الدولة الفرنسية في ظل «بيتان» بعد الحرب العالمية الثانية، أية إمكانية للاعتراف به كنظام علمي. تم استخدام ألفاظ أخرى للدلالة على دراسة الثقافات الشعبية وانتشرت منهجيات جديدة، كما تم التركيز على الصراحة العلمية. وإذا كان علم السلالة في فرنسا قد احتل موقعاً في النظم الجامعية المعروفة، إلاّ أنه حافظ على علاقته بالدراسات الأدبية. التحليلات التي قامت بها المدرسة الأنتروبولوجية الفرنسية على ميتولوجيات الشعوب التي لم تعرف الكتابة إثر أعمال ليڤي - شتراوس عرفت شهرة عالمية، وبفضل البنيوية أثرت على الدراسات الأدبية. في المقابل، إن الأبحاث التي تناولت الأدب الشعبي، الشفاهي أو المكتوب في الدراسات الاتنولوجية الوطنية احتلت حيزاً ضيقاً وأقل قيمة بكثير مما هو عليه الحال في غالبية الدول الأوروبية الأخرى. ذلك لأن الحقل الأدبي الفرنسي يتميز بتحالف غير معلن، وإن قوياً، بين الأدب والنخبة الاجتماعية، وهكذا احتل الأدب الشعبي الشفاهي أو المكتوب موقعاً هامشياً في الدراسات الاتنولوجية والدراسات الأدبية على حد سواء.

Belmont N., *Païennes, mythe et folklore*, Paris, Imago, 1986. - Fabre D., "*Le manuel de Folklore français* d'Arnold Van Gennep", in *Les lieux de Mémoire*, Pierre Nora (dir.), volume III, "Les France", tome 2, Gallimard "Traditions", 1992, p.641-675. - Faurech Ch., *Le projet culturel de Vichy, Folklore et Révolution nationale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989. - Gaignebet C., *À plus hault sens*. L'ésotérisme spirituel et charnel de Robelais, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986. - Thiesse A. M., *La construction des identités nationales - Europe XIX^e - XX^e s.*, Paris, Le Seuil, 1999.

آن - ماري تياس

راجع: الحكاية؛ الثقافة؛ علم السلالة؛ الأدب الوطني؛ الشفاهية؛ الأدب الشعبي؛ التراث.

الفهرست (ثبت) INDEX

راجع: الرقابة؛ الإصلاح الكاثوليكي؛ الدين.

الفهرسة، (بيبليوغرافيا) BIBLIOGRAPHIE

البيبليوغرافيا اشتقاقياً هي فن وصف الكتب. يتناول هذا الوصف غالباً العناصر المحددة لهوية النص (الكاتب، العنوان، الناشر، سنة النشر، الحجم، عدد الصفحات، إلخ. . .). وفي استعمال شائع تعني «البيبليوغرافيا» لائحة كتب تتناول موضوعاً معيناً: قد تكون وقفاً على مسألة معينة، على عصر، أو على شخص. وأخيراً وباستعمال مخصوص يجري الحديث بالفرنسية عن بيبليوغرافيا مادية أو تحليلية عندما يتناول الوصف المظاهر المادية للكتاب (الخصائص الطباعية، الورق، وضع النشر، التجليد، إلخ تستعمل اللغة الإنكليزية في هذه الحال اللفظة العامة «bibliography».

توخت كاتالوجات المخطوطات المعروفة في العصر الوسيط إحصاء الموجودات الرهبانية وتحديد أماكن وجودها. ظهرت في عصر النهضة لوائح بيليوغرافية ـ كانت تدعى في ذلك الوقت «بيبليوتيك». كانت تصدر أحياناً عن مكتبة قائمة، ولكن غالباً ما تحيل إلى كمٍّ من المراجع تتناول موضوعاً معيناً. وهكذا فإن *«المكتبة الفرنسية»* لكل من فيرديه ولاكروا دي مين شكلتا في نهاية القرن السادس عشر موسوعة الأدب الفرنسي: بيبليوغرافيا مع شروحات، تميزت بسرد لتاريخ فرنسا الأدبي. في القرن الكلاسيكي شجعت زيادة إنتاج الكتب، علمنة المعارف وتنوعها، شجعت هذه الحيوية البيبليوغرافية. شكلت *«بيبليوغرافيا غاليكيه»* التي أصدرها ب. جاكوب (1643 واستمر إصدارها بضع سنوات) أول محاولة بيبليوغرافية كاملة ودورية للنتاج الوطني المطبوع. شهد عصر التنوير ظهور أوائل «البيبليوغرافات» المتخصصة ـ المشتملة غالباً على شروحات ـ والتي تتناول المسرح الفرنسي تحديداً. دخل الكتاب في القرن التالي العهد الصناعي مما أضاف إلى التوصيفات المادية (والحرفية) للكتاب القديم مصلحة المفهرس: الوصف المادي للشيء الكتاب بات يعمل في خدمة هواية اقتناء الكتب. في موازاة ذلك عمل انتشار المكتبات وضرورة تأسيس منهج للعلوم الإنسانية على جعل علم الكتاب معرفة مستقلة. وهكذا تمّ ابتكار تصنيفات تسهل العمل البيبليوغرافي. ظهرت بعد ذلك المنشورات البيبليوغرافية المنتظمة كما بالنسبة للأدب الفرنسي فهرس رانكير المنجز من قبل «المكتبة الوطنية» وفهرس «كلاپ» المنجز في ألمانيا في ستينيات القرن الماضي، باتت الفهارس المتخصصة التي تصدر دورياً في أيامنا لا تعد ولا تحصى. ظهرت صعوبة جديدة مع ولادة المعلوماتية: ليس بالضرورة إدخال جميع محتويات المكتبة معلوماتياً فإن البحث

في فهارس الحاسوب موضعياً أو عبر الانترنت لا يقدم لنا سوى لوائح جزئية ينبغي استكمالها بالاطلاع على الكاتالوجات المطبوعة. وفي مرحلة أكثر قرباً أدى وعي مؤرخي الآداب والثقافة لعملية التفاعل القائمة بين إنتاج النصوص والطرق المادية لانتشارها وتلقيها لوضع البيبليوغرافيا، التي غدت تقنية تعمل في خدمة «البيبليوجيا»، في إطار علمي أكثر اتساعاً ومرتبطاً بشكل واضح بالتحليل المادي والكمي.

تشكل البيبليوغرافيا عملاً ثنائي التقرير في دراسة الأدب. فهي من جهة تؤدي إلى تعيين قائمة من النصوص، وبالتالي تحديد بنية، وكل قول على الأدب لا قيمة له إلا بالاستناد إلى البنية التي ينطلق منها ـ كشف تزوير نص مكذوب على ريمبو يظهر ذلك بوضوح. من جهة ثانية فهي تجسد الخيارات الفيلولوجية، وكل تحليل لا قيمة له إلا بمقدار الحالة التي يرمي إليها (مثل نموذجي: نتاج كورني قبل وبعد التغييرات التي أجراها عليها عام 1660). غالباً ما يتولى كتابة الفهارس خبراء في هذا المجال: أساتذة، باحثون، ومكتبيون ـ ومستخدمها ـ ناقد، طالب، بل وحتى باحث، وأحياناً مجرد فضولي ـ يخضع لاختياراتهم. قد تقيم بعض المؤسسات لنفسها سلطة بيبليوغرافية: أقامت «الكنيسة الكاثوليكية» فهارسها الخاصة (الجدول الكاثوليكي والفهرست). تحت هذا العنوان، فإن العمل البيبليوغرافي بالمعنى الشائع (إعداد لائحة عناوين) يشمل أولاً تحديد الكاتب نفسه: يبين التحليل والتحديد مختلف المسؤوليات المرتبطة بنفس الأثر (الكاتب نفسه إضافة إلى كاتب المقدمة، الرسام، المترجم عند الضرورة إلخ). جميع هذه الأمور ينبغي إيرادها في كل بيبليوغرافيا علمية. يعتبر العنوان عنصراً حاسماً في تحديد هوية المؤلفات ولكنه قد يتغير مع تعدد الطبعات. يمثل تتابع الطبعات بالنسبة للمفهرس دوراً مشابهاً للدور الذي تمثله الأحوال المختلفة للمخطوطات بالنسبة لعالم الوراثة الأدبي، وهكذا تعمل البيبليوغرافيا المادية على توثيق الصلة بين الأثر ونفعيته. تظهر أشكال إخراجه المتنوعة، الصفحة، طرق التلقي، التي يقدمها النص المطبوع أو المخطوط. تفضي إلى جمالية الصفحة المطبوعة التي باتت قاعدة ضرورية للنقد الأدبي وخاصة في المجال الشعري. وهكذا فإننا عندما نحدد النص بالعلامات والمؤشرات المادية التي يقدمها للقارىء، فإننا ندخله في حزمة من الوقائع الاجتماعية والثقافية التي تكمل دراسة دلالته. كما تقودنا إلى معرفة أفضل للنظام الذي يشكله معاً المؤلفون والناشرون، والطابعون وأصحاب المكتبات والمراقبون والنقاد والقراء. إذن هي تساهم في علم الاجتماع الثقافي، في دراسة أشكال الإبداع، وأيضاً في الإنتاج

المحسوس للآثار، في تحليل الجمهور والتعالق بين مختلف القضايا المرتبطة بالكتاب، تلامس المظهر الخارجي وذلك بمعرفة مدى تأثير طريقة تقديم الكتاب من حيث المظهر على المتلقين. ولكنها تظهر أيضاً، وبصرف النظر عن نوعية القارىء الموجه إليه الكتاب، وعن شكل الكتاب، هناك نظام متضمن بين دعائم النص ومستقبليه لا يتحدد إلا في لحظة القراءة الفردية والذي يشير إليه ما هو غير مبتوت في قلب آلية واضحة المعالم. وأخيراً فإن البيبليوغرافيا تتطلب كثيراً من الوقت وعديداً من الأشخاص. وقد نتج عن هذا أن البيبليوغرافيا الفرنكوفونية في غرب أوروبا وأميركا غاية في التطور بالمقارنة مع حالها في سائر أنحاء الفرنكوفونية حيث يؤدي ضعف الأساليب المعتمدة إلى غياب مراجع نوعية.

Chartier r., *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, le Seuil, 1987. -Kirsop W.,- Bibliographie matérielle et critique Textuelle, vers une collaboration, Paris, Minard, 1970. -Laufer R., *Introduction à la textologie*, Paris, Larousse, 1972. -McKenZie D. F., *La bibliographie et La sociologie des textes*, Paris, Cercle de la Librairie, 1991.

آلان ڤيلان

راجع: المكتبة؛ النقد الوراثي؛ فقه اللغة؛ البحث في الأدب؛ علم الاجتماع الأدبي؛ النص.

القيريليه (القصيدة الفرنسية القديمة) VIRELAI

راجع: الأشكال الثابتة

القيلانيل (الأغنية الشعبية القديمة) VILANELLE

راجع: الأشكال الثابتة

الفينومنولوجيا PHÉNOMÉNOLOGIE

(علم الظاهرات، دراسة الظاهرات كما تبدو بصرف النظر عما وراءها من حقائق)

تعني كلمة الفينومنولوجيا ـ بالمعنى الحرفي «علم الظاهرات» ـ تياراً فكرياً رئيسياً في تاريخ الفلسفة في القرن العشرين. ولدت من «*أبحاث منطقية*» (1900) كتبها هوسرل، تناولت مجمل المسائل الفلسفية، انطلاقاً من أولية التجربة، وذلك «بالعودة إلى الأشياء بالذات» (هوسرل) كما تظهر في الوعي (منظوراً إليها *كقصدية*)، وأيضاً ولو نسبياً بالعودة إلى ملكة الوعي بإدراكها لذاتها (من خلال «*الاختزال*»).

شكل هايدجر، سارتر، مارلو پيونتي، وليڤيناس، بعد هوسرل، الرموز الكبيرة لفلسفة الظهور هذه. تلتقي الفينومنولوجيا مع الأدب بطريقة غير مباشرة، سواء عبر قضايا المنطق، واللغة، أو في إطار تفكير أعم قوامه وضعية مؤلف فني. ومع ذلك فإن تيارها التأويلي الذي مثله كل من هـ.ج. غادامير وپ. ريكور، هو الذي أثر على التحليل الأدبي، مغيراً الحالة التفسيرية.

لم يهتم هوسرل، كما هايدغر، بالأدب بشكل مباشر. ومع ذلك فإن الفيلسوف البولوني رومان انغاردن (*«نتاج الفن الأدبي»*، 1931) المقتفي خطى هوسرل، يسأل كرائد حقيقي عن الأسس المكونة للنتاج الأدبي ليحدد طبيعته القصدية. هايدجر، فيما يتعلق به هو الآخر، وفي مفهوم للأثر الفني القاطع مع الجمالية (*«أصل الأثر الفني»*، 1935)، ثم من خلال نظريته العامة في التأويل، فتح الطريق أمام التصورات التأويلية في النقد. وبوساطة هـ.ج. غادامير (*«حقيقة ومنهج»*، 1960)، عزيت إليه، نظريات القراءة التي اقترحتها «مدرسة كونستانس» في سبعينيات القرن العشرين. في فرنسا، وفيما كان سارتر يخص «الوعي المصور» بتأمل «فكري» (*«الخيال والمتخيل»* 1936 و1940 ـ في علاقاته مع التعديمية ـ إلا أنه لم يطبقه على المسألة الأدبية. تناول الأدب في مرحلة متأخرة عن ذلك من زاوية الوظيفة الاجتماعية للنتاج، والتزام كاتبه، في تصور غدا تصور الوجودية. في أربعينيات القرن الماضي، قدم باشلار، مع ظاهراتية المتخيل، نقداً موضوعاتياً متأثراً بمدرسة جنيف، وممثلة في الخمسينيات بكل من ج. پوليه، ج.پ. ريشار، ج. روسيه، وج. ستاروبنسكي. هذا التوجه النقدي، يعزى أيضاً، في بداية الستينيات إلى تأثير مارلو پونتي الذي وجه اهتمامه إلى اللغة الأدبية (*«علامات»*، 1960) في سياق نتاج استعارت كتابته بالذات الكثير عن التجربة الشعرية. بعد ذلك، نظم بول ريكور بدءاً من *«المجاز الحي»* (1975) تفكيره حول *«التجديد السيميائي»* وبخاصة السرد. تصدى لقضايا الزمن والهوية انطلاقاً من التساؤل عن الشعرية ونتاج المؤرخين وفق تصورات الظاهراتية التأويلية.

اتخذ ما حملته الظاهراتية للأدب أشكالاً متناقضة. وإذا كانت بعض المؤلفات التي ظهرت في القرن العشرين، تظهر مودة في علاقة الأدب بالظاهراتية ـ يمكننا التفكير ببروست على سبيل المثال ـ فإن الأمر لا يتعلق بتأثير فلسفي بالمعنى الدقيق. في المقابل يمكن ملاحظة هذا التأثير على العديد من التيارات النقدية. في فرنسا ـ حيث يجب أن نتكلم عن قرابة لا عن تبعية لنظام فلسفي ـ أولى النقد الموضوعاتي اهتمامه لأصناف الإدراك والواقع الدقيق للأثر، أنه يكشف عن الموضوعات

والرسومات الخيالية، القادرة على تبيان الأشكال التي يقدمها وعي كاتب، عن علاقته بالعالم. وهكذا نجد تفسيرات قدمها ج.ب. ريشار (*«أدب وإحساس»* 1954، *«شعر وعمق»*، 1955). وبطريقة مختلفة، ومن خلال التأويلية الألمانية، قدمت الظاهراتية الألمانية، أجوبتها الخاصة المتعلقة بمسألة قراءة الأثر الأدبي. تقوم جمالية القراءة هذه (والمسماة أيضاً «التلقي») بحسب نهج ر. انغاردن على فكرة، أن النص الأدبي، هو دائماً غير مكتمل، بانتظار فعل القراءة، الذي يأتي ليحققه ـ وهذا لا يعني أنه لا يؤثر في المقابل بهذا الذي يقرأ. تعرف في هذا المجال أعمال و. ايزر عن القارىء الفردي (*«فعل القراءة نظرية التأثير الجمالي»*، 1976) وأعمال جوس عن «أفق التوقع» (هوسرل) مشترك (*«من أجل جمالية التلقي»* 1972 ـ 1975).

Derrida J., L'écriture et la différence, Paris, Le Seuil, 1967. -Gadamer H.-G., *Vérité et méthode: Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique,* Paris, Le Seuil [1960]. 1973. -Husserl E. *Recherches Logiques* (1900- 1901), 3 vol., PUF, 1962. -Ingarden R., *Lœuvre d'art littéraire,* Lausanne, L'Âge d'homme [1931], 1983. -Ricoeur P., *La métaphore vive,* Paris, Le Seuil, 1975; *Temps et récit,* 3 t., Points-Le Seuil [1983-1985], 1991; *Soi-même comme un autre,* Points-Le Seuil [1990], 1996.

فلورانس دي شالونج

راجع: الهيرمينوطيقيا؛ الصورة (الإنطباعة الذهنية)؛ الخيال والخيالي؛ القراءة، القارىء؛ النقد الجديد؛ الفلسفة؛ الزمان؛ النقد الموضوعاتي.



قاعدة حياة أو عمل (رمز، شعار) DEVISE

راجع: الأشكال المختصرة والحكمية

القافية RIME

راجع: : الأشكال الثابتة؛ البيت الشعري، النظم.

القانون (مجموعة شرائع كنسية)، القوننة
CANON, CANONISATION

لفظ يرجع بشكل خاص إلى القانون الكنسي ولكنه يعني في الأدب قائمة المؤلفات المعتبرة نماذج تحتذى، كاتالوج الأدباء الأكثر تمثيلاً وعلى سبيل التوسع القواعد الجمالية المكرسة. القوننة هي العملية التي يتم بوساطتها إدخال كتاب رمزياً في هذه اللائحة. النعت «قانوني» مرادف أحياناً للنعت «كلاسيكي».

في اليونانية القديمة الـ «Kanôn» هو آلة قياس يستخدم في الفنون الجميلة لعملية وضع الجسم البشري في مربعات مما يشكل رسمة أكاديمية والتي ـ رغم إعادة النظر فيها عبر العصور ـ اعتبرت مرجعاً. فكرة النموذج هذه التي نجدها عند أفلاطون وأرسطو اتخذت في «قانون الاسكندرية» شكل لائحة مؤلفين: الذاكرة الأساسية للأدب اليوناني القديم، وضعت في القرن الثاني ق.م من قبل اريستوفان دي بيزانس وأريستارك، وضمت الكتاب المعتبرين قدوة في أنواع الشعر، التاريخ، الفصاحة والفلسفة. هناك أيضاً قوانين للمشرعين والرسامين والنحاتين والمخترعين. في «مجمع

نيسيه الديني» الذي عقد سنة 325م استخدمت ولأول مرة عبارة «قانون كنسي» للدلالة على مجمل القواعد والقوانين المعتمدة في «الكنيسة الكاثوليكية» تمييزاً لها عن تلك المعتمدة في الحياة المدنية. اعتمدت الكنيسة الكاثوليكية كمرجعية لها التوراة والأناجيل وهي مجموعة الكتب المعتبرة موحى بها والمؤلفة من العهدين القديم والجديد، ثم من *«قانون القديسين»* الذي يؤشر إلى السجل المحفوظ لدى أسقف روما والمدون فيه أسماء الأشخاص الذين قضوا بسبب إيمانهم، إضافة إلى حكاية استشهادهم وقائمة بمعجزاتهم. أضفى *«مرسوم»* «غراتيان» على العقيدة شكل اتفاق عملي وعلمي في آن معاً، ومصدراً للتشريع الحديث. شكلت هذه «القوانين» واحداً من الرهانات الأساسية لحركة «الإصلاح». وهكذا، وبعد أن احتكرت الكنيسة استخدام هذا اللفظ، غاب عن اللغة الدنيوية.

عادت فكرة «القوننة» إلى الأدب في القرن السادس عشر على شاكلة مجاز لتدل على نموذج مشهور يطمح الأدباء إلى مجاراته كما تشهد على ذلك قصيدة «قوننة» للبريطاني جون دون. من القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر، حافظت الفنون الشعرية والاتجاهات الأدبية، المستندة إلى قوانين العصور القديمة، على فكرة صياغة مجموعة من القواعد تزكيها تلك النماذج. ولكن، في القرن الثامن عشر، وإثر ظهور الأدب المكتوب باللغة المحكية في المناهج التعليمية، عادت لفظة «قانون» لتدل على لائحة بأسماء المؤلفين والمؤلفات. النموذج الوطني في فرنسا وجد تجسيداً له في كتاب *«محاضرات في الآداب ـ الجميلة»* للأب باتيه (1747) الذي يرتب بحسب الأنواع أشهر الأدباء القدامى، إضافة إلى الأدباء الفرنسيين الذين ظهروا في عهد لويس الرابع عشر، باعتبارهم نماذج لكمال النوع (كورناي وراسين في المأساة، موليير في الملهاة، لافونتين في المثل ـ الخرافة. . .). انتشرت هذه اللائحة القانونية في كتب التدريس ومناهج الأدب في القرون التالية (وهذا ظاهر فيما فعله نوديه عندما أسس عام 1825 مع الناشر ديلانغل مجموعة «الكلاسيكيين الفرنسيين الصغار»). ومع ازدياد دخول الآداب الوطنية في مناهج التعليم الثانوية ازداد انتشار هذه «القوانين» في أوروبا.

في النصف الثاني من القرن العشرين، أثيرت مسألة وجود قانون عالمي محايد وثابت. دعيت هذه الحركة التي أطلقها «النقد الجديد» *«فتح القانون»* (opening up the canon) وانتشرت في مجمل البلدان الأنكلو ـ ساكسونية. عرفت صدى لها في «النقد الجديد» الفرنسي وتحديداً مع عبارة بارت: «الأدب هو ما يصل للتعليم، نقطة على السطر» ([1968] *«همسهة اللغة»*، (1984، ص. 49). في مواجهة هذا الأدب

القانوني الذي غدا نوعاً من الطبيعة الميتة أو غاليري تضم رسوم أدباء الماضي، اقترح بارت مفهوم «الكتابة» الناشطة. تم تقويض فكرة القانون في نفس الوقت الذي تم فيه الاعتراض على سلطة وشرعية الدعاوى التي أدت إلى تكوينها. لا يزال النقاش الدائر حول القوائم القانونية أو انفتاح البنية المرجعية موضوعاً حساساً في أيامنا هذه.

يرتبط تاريخ القانون الأدبي بالطريقة التي تعتمدها المجتمعات المتنوعة في عملية تعليم القراءة والكتابة. وهكذا فإن لوائح النماذج ظهرت مع تعليم الخطابة. إقامة قانون أدبي هي أولاً وسيلة تربوية تستمد شرعيتها من واقع كونها مكفولة من «المدرسة». إنه نتيجة عملية اختيار ويستند على الإيمان بقيم جمالية جماعية. تصبح المسألة أكثر تعقيداً بواقع أن النظرة إلى هذه القيم قد تكون وطنية محضة، أو قد تكون أكثر اتساعاً (كأن تغطي مساحة ثقافية معينة: أوروبا مثلاً) بل وحتى عالمية؛ وعلى كل حال، الوقت المخصص للتعليم محدود، الأدباء الذين يدرّسون في الصفوف لا يحظون بنفس المنزلة، هناك تناقضات ايديولوجية تتناول النماذج المرجعيات ـ لنشير باختصار إلى المعركة القديمة «راسين أم شكسبير؟» كما هناك أيضاً مسألة تقديم الآداب الفرنكوفونية غير السداسية في القانون الأدبي للغة الفرنسية.

إدخال نتاج في «القانون» يشكل بالنسبة للبعض اعترافاً بروعته كما هو، لكن هناك من يرى أن تكوين القانون يخضع لمصالح ذات طبيعة سياسية وايديولوجية. إذا كانت هاتان الفرضيتان صحيحتين على التوالي (ذلك لأن القيم الجمالية هي نفسها ذات أسس سياسية وايديولوجية) فإن آلية عملية التقنين أكثر تعقيداً مما يُظن. فالقانون لم يُكرس أبداً باستفتاء شعبي. تتطلب عملية اختيار النصوص حكماً تقويمياً، بيد أن هذا الحكم ضروري أكثر مما هو كاف في إقامة القانون. معتمدة المراحل في عملية الاختيار، تتناول القوننة نتاجاً تقبله جمهور معاصريه ثم قرأته أجيال عدة متلاحقة فيما بعد. تفرض ممارسات تتعلق بإقامة النصوص، بتفسيرها وشرحها، وبالتالي قيام كتابة مصاحبة من الشروحات والتأريخ الأدبي تكفل خلود النتاج. كما تفرض أيضاً استناد الاختيار، إلى تراتبية في الأنواع (يدور الحديث عندها عن «أنواع قانونية») وعلى نواة من المعايير شكلت قيم التقليد ونقاوة اللغة ولمدة طويلة زبدتها، قبل أن تستبدل بالإبداع والأصالة. وهكذا يبدو لنا القانون في آن معاً، بمثابة شيء (قائمة مؤلفات) ونظام (القواعد) التي تسمح بإضافة نصوص جديدة وفي الوقت نفسه إلغاء بعضها الآخر لأنها باتت مهجورة.

تعرضت فكرة القانون الأدبي بحد ذاتها لأول مساءلة لدى دخول الآداب المكتوبة باللغات المحلية في المؤسسات، وخاصة التعليمية ـ الذي سبق إثارته في

المعركة بين «القدامى» و «المحدثين»، التي أثارت التساؤلات حول قضية اعتبار أدب العصور القديمة أدباً عالمياً مطلقاً. تلا ذلك الاعتراض على أستاذية النموذج وسلطة القاعدة وإبراز قيمة الأصالة وفكرة الانطلاق والتفلت. وأخيراً، ما قام به كل من بارت، فوكو، دريدا وليوتار، ثم الدراسات الأنثوية وما بعد الاستعمارية عمل على تقويض القانون، مقيمة قوانين ـ مضادة أو قوانين موازية موجهة إلى مجموعات ذات مصالح خاصة: النساء، الزنوج، وسائر الأقليات إضافة إلى أدباء العالم الثالث. هناك أيضاً مسألة تراتبية الأنواع التي بقيت طويلاً محصورة بالمتخيل (الشعر، المسرح، الرواية) فقد أعيد النظر فيها لتخصص مكاناً لأشكال تنتمي إلى الموروث الشفاهي وإلى الأبحاث وحكايا الرحلة ـ أنواع دنيا من وجهة نظر مراكز الاستقطاب، وإن أساسية من وجهة نظر ما قبل الاستعمار، وإلى الكتابات الحميمة الواسعة الانتشار. وأخيراً فإن استعادة اللغات المناطقية يعيد طرح مسألة التحديد اللغوي للقانون الأدبي: هل يمكن مثلاً وجود أدب فرنسي بلغة أخرى غير اللغة الفرنسية؟

بموازاة الوظيفة التعليمية والنموذجية، اكتسب مفهوم القانون قيمة كشفية. بالنسبة للشكلانيين الروس، يقوم الأدب على التوتر القائم بين خصائصه القانونية (مخزون الأشكال المثبتة) وغير القانونية (شكلوفسكي). عند لوتمان، فكرة الثقافة نفسها مقترنة بخزان الذاكرة الجماعية التي يبدو دورها مشابهاً لدور القدوة والمثال (Exemplum). في نظرية النظم المتعددة يغدو مفهوم القانون مرادفاً «للأدب» مفسحاً المجال «لتقنينية» تعني بعض خصائص المُنتَج (ما يتلاءم مع العناصر الثابتة في النظام) أكثر من ملاءمتها للمرتكز الشكلي أو الجمالي (الذي يتغير وفق المكان والزمان). جعلت كل هذه الأعمال من التوتر القائم بين ما هو قانوني وما هو غير قانوني مصدراً لثقافة حية. وبهذا المعنى فإن المعارك المختلفة التي دارت رحاها في رحاب القانون الأدبي شكلت أفضل ضمانة لبقائه على قيد الحياة.

Jey M., *La littérature au lycée: l'invention d'une discipline (1880-1925)*, Metz-Paris, Université de Metz-Klincksieck, 1998. - Lauter P., *Canons and Contexts*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1991. - Lecker R. (dir.), *Canadian Canons. Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto press, 1991. - Saint-Jacques D. (dir.), *Que vant la littérature? Littérature et conflits culturels*, Québec, Nota Bene, 2000. - Coll.: *Cambridge History of American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 8, *Poetry and Criticism*, 1940-1995.

لوسي روبيرت

راجع: السلطة؛ التحفة (العمل الرائع) الكلاسيكية؛ النقد الأنثوي؛ المدرسة؛ تعليم الأدب؛ التاريخ الأدبي؛ المؤسسة؛ النموذج؛ التلقي.

القبر TOMBEAU

راجع: الخطاب التأبيني

القداسة (السيرة المعظمة) HAGIOGRAPHIE

ترسم لنا السيرة المعظمة حياة قديس. ارتباط انتشار هذا النوع في الثقافة الأوروبية بتاريخ الكنائس المسيحية لا ينبغي أن يجعلنا نعتبر أنه نوع أدبي خاص بهذه الديانة فقط. هناك على سبيل المثال سير معظمة إسلامية.

بالنسبة لكتّاب «العهد الجديد» ولبولس على وجه الخصوص فإن «مجمع القديسين» ما هو إلا جماعة المؤمنين. ولكن سرعان ما صار هذا اللقب حكراً على الأساقفة مترافقاً مع تذكر الشخصيات المتوفاة التي ميزت تاريخ الجماعة. في *«أعمال الرسل»* تعتبر حكاية رجم ايتيين التي تحاكي «آلام المسيح» فاتحة لهذا النوع. في المرحلة التي تعرض فيها المسيحيون للإضطهاد غدت الشهادة المظهر الأبرز للقداسة. تبرز حكايا الشهادة الصراع بين السلطة الزمنية الواثقة من قوتها والضعف الظاهر للقديس. ومع ذلك فإن موت الشهيد، كما أن «آلام المسيح» الغنية بالدلالة، يهدف إلى اعطاء المثل ويشكل نقضاً لموت الجسد. وهكذا ولد خطاب السير المعظمة صورة مفارقة تجمع بين الضعف والثبات في الدفاع السلمي العنيد المستمر عن اعتقاد لا يتزعزع.

في القرن الرابع، وعندما غدت المسيحية الديانة الرسمية، تغيرت ظروف انتشارها بشكل جذري. الشيء نفسه حدث لتطور مفهوم القداسة، حل محل نموذج القديس الشهيد، القديس النجي أو الناسك المتأمل أي ما يقدم مادة لحكاية حياة مثالية. في هذه المرحلة اقتربت حياة القديسين من نوع السيرة الذاتية كما عرفت في العصور القديمة. ترك لنا سان ـ جيروم سيرة حياة بول دي تيبيس أب حياة الزهد والتقشف، وسيرة الراهب مالكيس، وسيرة حياة هيلاربون (نهاية القرن الرابع). تركت سيرة *«حياة سانت ـ مارتين»* التي كتبها سيلبيس سيڤير (397) تأثيراً كبيراً على هذا النوع. سمح تكاثر هذه «السير» شيئاً فشيئاً للكتاب الكنسيين بالتعامل مع كتابتها على أنها بالفعل مشروع أدبي حقيقي.

في القرن السادس قدم لنا ڤينانس فورتينا مجموعة «سير حياة» (من بينها حياة القديس راديغوند، الذي كان من خلصائه). في القرن الثالث عشر ظهرت أعمال غاية

في الإتساع من مثل *(speculum historiale)* لڤينسنت دي بوڤيه و*«الأسطورة المذهبة»* الغاية في الشهرة لجاك دي ڤوراجين. وانطلاقاً من نهاية العصر الوسيط أخذت حياة القديسين تخضع لمتطلبات الحقيقة التاريخية، أمر أخذ يزداد قوة باستمرار. منذ سنة 1643 وحتى منتصف القرن العشرين، طبق اليسوعيون البولانديون الذين نشروا الكتاب الغاية في التوثيق *(Acta sanctorum)* حيث طبقوا على أدب السير المعظمة أساليب التحقيق التاريخي المعتمدة في غربلة المرويات. وإذا كان هذا النوع من السير قد اختفى من الحقل الأدبي، إلا أنه استمر كممارسة إيمانية وكأسلوب (*«كتاب العجائب»*، ج. دوريه، مام/بلون 2000). كما أن الحكايا التي غدت شعبية شكلت مادة يمكن للأدباء استغلالها والإفادة منها كما فعل فلوبير (*«أسطورة سان جوليان الهوسبيتالييه»* 1877) أو عن طريق المحاكاة الساخرة كما فعل ميترلنك (*«معجزة سان أنطوان»* 1904).

تعتبر حياة القديس نموذجاً مثالياً أو تعليمياً تقدم للمؤمنين، تكتب إما بناء لطلب أو انطلاقاً من موروث شفاهي. ترجع بمعانيها المشتركة إلى الكتاب المقدس، ولكن أيضاً إلى سير حياة عظماء الرجال المعروفة منذ العصور القديمة. وهي وإن كانت تقدم على أنها حقيقية، إلا أنها خيالية أيضاً (وهي بهذه الصفة تشكل تمريناً مدرسياً مفروضاً على الكهنة في الأديرة) بل وحتى نصاً موضع تناظر (من يحتفظ بذخائر سان بافون الحقيقية»؟) يتجاوب مع الحاجات الروحية والظرفية لجماعة دينية.

حياة القديس موضوع تكتنفه ضرورات متناقضة. يفرض إثبات فضائل سابقة متواترة: ولادة خارقة، غير متوقعة أو مصحوبة بمعجزات، مكابدة وجلد غير مسبوقين، معرفة لغة الحيوانات والقدرة على التواصل مع الكائنات الجامدة، حراسة وحماية تؤمنها له الحيوانات المفترسة، حفظ فوطبيعي للجسد المقدس، حدوث معجزات عند القبر. لكن حياة القديسين كانت تخضع دائماً لخطاب كهنوتي يعمل على كبح جماح الإستغراق في الأوهام. يحرص كتاب السير المعظمة على التركيز على مصداقية الأحداث التي يروونها. رقابة من هذا النوع تبرز حيوية هذا النوع من الإنتاج الروائي الذي يمثل جزءاً مهماً من الموروث الأدبي للعصر الوسيط ومصدراً لا بديل عنه لمعارف تلك المرحلة.

والواقع أن السحر الذي تمارسه ذكرى مصير خارج عن المألوف الذي كان في أصل فن السيرة المعظمة (يستمر في ممارسة نفوذه في مجتمعات بلغت شأواً متقدماً في العلمنة. موت أميرة سابق لأوانه، أو ممثلة، أو مصرع ثوري محط إعجاب

الجماهير، أمور ينتج عنها تحت ضغط العاطفة الجماهيرية التي تثيرها، ينتج عنها أسطورة شبيهة للغاية ببنيتها لسيرة حياة قديس. وبنفس الطريقة ليس سهلاً دائماً الفصل والتمييز بين ما هو سيرة حياة وسيرة حياة معظمة في الحكايا المخصصة لتقريظ أشخاص مشهورين.

Aigle D., (éd), *Les saints et leurs miracles à travers l'hagiographie chrétienne et islamique (IV^e-XV^e siècle)*, Paris, 1999.- Aigrain R., *L'hagiographie, ses sources, ses méthodes, son histoire*, Paris, Bloud et Gay, 1953. - Vauchez A., *Saints, prophètes et visionnaires, Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1999,- Coll.: *Hagiographie, cultures et sociétés (IV^e-XII^e siècle)*, Paris, 1981.- Revue Hagiographica, *Revue des sciences humaines, n°251.*

ياسمينا فوهر ـ جانسن

راجع: الكتاب المقدس؛ السيرة؛ الكاثوليكية؛ المسيحية؛ تعليم الأدب؛ المتخيل؛ المعجزة.

القدامى — ANCIENS

راجع: العصور القديمة؛ الحداثة؛ المعارك.

القراءة، القارئ — LECTURE, LECTEUR

القراءة هي فك رموز العلامات المكتوبة إما بصوت مرتفع وإما بطريقة صامتة. تفترض هذه الممارسة على الدوام فهماً مباشراً للنص، ولكنها قد تسمح أيضاً بأهلية تأويلية خاصة معدة، بل وخلاقة. وهذا بالضبط ما تعنيه تحديداً عبارة «القراءة الأدبية» التي انتشرت منذ سبعينيات القرن الماضي.

وهكذا فإن القارىء هو ذلك الذي يقرأ (ظهر هذا المعنى منذ القرن الرابع عشر) لحسابه الخاص، ليتزود بالمعرفة، ليتعلم، أو للمتعة كما مع محترف القراءة المثقف، الذي يقرأ بصوت عال، كما هو مصحح المسودات المطبوعة.

يرتبط تاريخ القراءة بالطبع بتاريخ الكتابة التي ترجع أقدم نماذجها المعروفة إلى حوالى أربعة آلاف سنة سابقة ليومنا هذا. لطالما شكلت إجادتها ظاهرة استثنائية ـ هي أقل على كل حال من ظاهرة الكتابة ـ وانتشارها وثيق الصلة بانتشار «المدرسة». كما أن تطورها يرتبط بالتاريخ المادي للكتاب. بدأت القراءة جهرية، وهذا طبيعي في مجتمعات تسيطر عليها الشفاهية، يضاف إلى هذا صعوبة فهم المخطوطات وأوائل النصوص المطبوعة التي لا نقاط فيها ولا فواصل، ولا مقاطع ولا فسحات. القراءة الصامتة جاءت متأخرة. مارسها سانت أوغسطين بما يتعلق بسانت امبرواز

(*«الاعترافات»*، القرن الرابع)، زادها سهولة في العهد الكارولنجي عملية الفصل بين مقاطع الكلمات وبين الكلمات نفسها وإدخال التنقيط، ثم في القرن الثالث عشر بنشر المخطوطات باللغة «العامية» وبقياس مصغر، وأخيراً وفي أواسط القرن السابع عشر بتقسيم النص إلى مقاطع (دشن *«خطاب في المنهج»*)، لديكارت 1637 استخدام الفقرات بالفرنسية. ومهما يكن من أمر، وبحكم كونها متوحدة، لطالما كانت القراءة الصامتة موضوعاً لانتقادات شديدة من قبل الكنيسة ومناصري النظام الأخلاقي، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالفتيات المعروفات بسهولة التأثر.

ساهم اختراع المطبعة والتزايد المستمر في علمية محو الأمية على انتشار هذين النوعين من القراءة، وغدا النوع الثاني منها شيئاً فشيئاً هو الأكثر رواجاً في كل ما يتعلق بالممارسة الفردية. استمرت القراءة الجهرية نشاطاً اجتماعياً يمارس في الصالونات والمقاهي والعائلات حتى القرن الثامن عشر، وحتى إلى ما هو أبعد من ذلك.

ظهرت أيضاً أشكال من القراءات العامة: كان الكتاب فيما مضى يقرأون نتاجهم في الصالونات، واليوم في مناسبات فنية و/أو بوساطة الراديو، فيما يقدم كتّاب الملاهي أحياناً قراءة أمام جمهور تتضمن نتيجة عملهم «حول الطاولة» في مرحلة تسبق العرض على الخشبة.

حتى نهاية القرن الثامن عشر كان غالبية القراء يقومون بقراءة مكثفة تسيطر عليها إعادة القراءة الثابتة لبنية محدودة من النصوص، الدينية منها بشكل خاص. شكلت عملية الانتقال من قراءة عدد قليل من الكتب إلى قراءة عدد كبير من النصوص الجديدة، شكلت تحولاً جذرياً. قوي هذا التحول نتيجة ظهور الجريدة، ثم واعتباراً من القرن التاسع عشر، نتيجة صناعة الطباعة وانتشار التعليم وتزايد قيام المكتبات. وهكذا غدت القراءة التي طالما كانت حكراً على المثقفين والطبقات المهيمنة جزءاً من الثقافة الديمقراطية، وأخذت تتوسع شيئاً فشيئاً لتشمل الطبقات الشعبية. طباعة الصحف والكتب الزهيدة الثمن، وظهور المجلات وكتابة المسلسلات، الروايات المتسلسلة أو «البوليسية» على سبيل المثال، كل هذا كان موجهاً للجمهور العريض.

القطاعات المختلفة لسوق الكتاب الكثير الانتشار أو المحصور، تنوع الجمهور (مذكر أم مؤنث، محترف أو هاو، منتظم أو غرضي) واكب وضعيات خاصة من القراءة حيث يلعب الاهتمام والذاكرة بدون أدنى شك أدواراً مختلفة. سمحت التحريات بإيجاد روابط بين نماذج من المطبوعات ومصدر القراء، والحالة هذه،

المزج بين أشكال الكتابة المنبثقة من الخطاب الاجتماعي المشترك مع جمهور عريض من القراء، والأشكال المتخصصة الموجهة إلى قراء محصورين بالنخب الثقافية. وهكذا تتطابق القراءة «الصافية» (بورديه) مع أدب «الفن للفن»، وتتطابق القراءة المتسلسلة مع أدب المسلسلات والتي هي شكل آخر من القراءة المكثفة. ومع ذلك فإن الربط الوثيق بين ممارسات القراءات المتباينة مع طبقات أو مجموعات اجتماعية مخصوصة يفترض بعض الفروقات الدقيقة. في القرن العشرين، على كل حال، القراءة المسماة شعبية، قراءة الصحف والمجلات والروايات المتسلسلة لم تكن حكراً على الأوساط العمالية أو الريفية ولكنها شملت مجمل الطبقات الاجتماعية. ونحن نعرف أيضاً أن أقوى المستهلكين للأدب الخيالي هن قارئات من كل الفئات. يضاف إلى هذا أن مكونات تراثية ثقافية وأدبية ـ روجتها الثقافة المدرسية ـ باتت جزءاً من الثقافة المشتركة إثر إصدارها بنشرات زهيدة الثمن أو اقتباسها سينمائياً أو مسرحياً أو تلفزيونياً (*«البؤساء»*، مثلاً). أشكال أخرى من التعبير ـ الحكايا المصورة مثلاً ـ اكتسبت شيئاً فشيئاً مشروعية ثقافية، دخلت حكايا المغامرات والروايات الغرامية والنوع البوليسي، دخلت المشهد الأدبي. بقي أن نذكر أن القراءة اجتماعياً ليست مشاركة تامة، وأن عدداً من النصوص قد يطرح صعوبات لبعض فئات القراء (غير تلك الحالة التي لا تتطابق فيها مع توقعاتهم). بمعنى أن الأهلية ـ سواء اكتسبت في المدرسة أو في مكان آخر ـ ليست سوى شكل من أشكال الحدث، يضاف إليه الحوافز والأهداف لعملية القراءة. طبيعة النظرة إلى الكتاب وعملية القراءة، القيم الرمزية والاجتماعية المرتبطة بذلك، مشاعر الألفة والإغراب التي توحي بها، المفهوم المتعلق بحال القارىء، جميعها عوامل تؤثر في اختيار ما يقرأ وما لا يقرأ من بعض نماذج المكتوب.

من جهة أخرى، وبحسب رأي شائع فإن استخدام وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والإلكترونية يهدد القراءة في أوقات الفراغ، وخاصة في أوساط الشباب. وواقع الحال، أظهرت دراسات أجريت في تسعينيات القرن الماضي في كل من فرنسا وكيبيك أن واحداً من أصل أربعة أشخاص لم يقرأ أي كتّاب طوال سنة كاملة وأن عدد القراء المدمنين على قراءة الكتب يتناقص باستمرار. وبالمقارنة حصلت البلاد السكندينافية على أفضل معدل في هذا التقرير. أظهرت أبحاث جرت حديثاً (بوديلو، كارتييه، ديتريز) في المقابل اهتماماً حقيقياً بالقراءة في أوساط الشباب تجلى بممارسات متنوعة: قراءة الدوريات، البست ـ سيليرز، كتب التراث، نصوص تفاعلية

إلخ. نستنتج من هذا اشتراك القراءة دائماً مع تسليات أخرى ـ وهكذا وبحسب دراسة أعدها ايستابليه وفيلوزيس، غالباً ما يتداخل الكتاب مع التلفزيون ـ ومع ذلك تبقى القراءة في صميم العديد من النشاطات بما فيها تلك التي تلجأ إلى الحاسوب. فالقراءة على الشاشة تشكل والحالة هذه تحولاً في أنماط القراءة لجهة الإمكانات التي توفرها مثل التنقيب في نص، وفهرسته، وتجزيئه، وحتى إعادة تأليفه وفق رغبة القارئ، كما أن استخدام النص الإلكتروني يمثل تحولاً آخر للقراءة يخلق وهم دمقرطة وامتلاكاً واسعاً للمعارف.

يحلل البحث المعاصر عملية القراءة وفقاً لاتجاهات ثلاثة كبرى. تفكير دلالي (ايكو *Lector in fabula, 1985*) يهدف إلى إنتاج نماذج مجردة تحددها المتطلبات النصية. تحليل كمي يتناول مختلف المراحل التاريخية ويستخلص المعطيات التجريبية والحدسية للممارسات الفعلية للقراءة (روبين، بوديلو، شارتييه). وتحليل شعري وفلسفي يلح من جهته على تعاضدية القارىء مع فعل القراءة بل على تصورات القارىء والقراءة التي تقدم النصوص الأدبية (بارت، دريدا). هذه التيارات الثلاثة قليلة الاتصال فيما بينها.

القراءة هي دائماً فعل اجتماعي على مستوى إعقالها: إنها ممارسة لأهلية مكتسبة، من الكياسة إلى آداب السلوك التي تتغير عبر التاريخ وبحسب الأوساط الاجتماعية. كما بمقدورنا الذهاب قدماً في تاريخ القراءة. ولكن الأمر أكثر صعوبة إذا حاولنا تحديد ما الذي يجري في البنى والحالات الفكرية للقراءة، تفحص السلوك الحقيقي للقراء الحقيقيين. اصطدمت دراسة «القارىء الضمني»، حسب تعبير و.ايزر (1988) بهذه المسألة عندما حاولت تجاوز وصف القارىء بمقتضى النص. استمر «حلم بيان القراءة» (م. شارل 1977) هو أيضاً إشكالية مفتوحة. «علم بيان القراءة» يميز هو الأخير (شميت وڤيالا 1982) خمس مراحل لفعل القراءة: الانتقاء (اختيار ما سوف نقرأ)، التوجه (الذي يحدد أهداف القراءة)، النقل (الذي يعيد كتابة شيفرات المكتوب في شيفرات فهم القارىء)، الفعل (مادية فعل القراءة)، استذكار (تخزين المعلومات المستفادة). يحيلنا هذا الوصف إلى تربوية القراءة، ذلك لأنه في مجتمعاتنا المعاصرة «المدرسة» هي التي تتولى نشر هذه الأهلية في المجتمع، سواء بطريقة مباشرة أو بتأثير غير مباشر (عندما يحل الأهل محلها للقيام بهذه المهمة). وبالتالي فإن المسألة تكمن في السؤال عن دور الأدب في تكوين أهليات القراءة. إذا كان يعمل وبدون منازع على تسهيل عملية تعلم المراسم المتنوعة، وعلى مستويات

شديدة التباين، فإن له تأثيرات في الترتيبات الثقافية (تقديم مختارات للتحليل التفصيلي أو «القراءة الصافية» على سبيل المثال) التي يمكن أن تتقاطع مع التعلم المرغوب، ذلك لأن القراءة الأدبية تفترض أن القارىء متورط عن طيبة خاطر، لكي تتمكن التأثيرات الجمالية من لعب دورها كاملاً.

Baudelot C., Cartier M. & Detrez C., *Et pourtant ils lisent*, Paris, Le Seuil, 1999. -Chartier A.M., Hébrard J., *Discours sur la lecture, 1880-2000*, Paris, Fayard, 2000. -Manguel A., *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud/Leméac [1996], 1998. -Robine N., *Lire des livres en France des années 1930 à 2000*, Paris, Cercle de la librairie, 2000.- Saint-Jacques D. (dir.), *L'acte de lecture, Québec, Nuit blanche, 1994.*

ماكس روي

راجع: النصوص ذات الرموز؛ النقد الأدبي؛ التسلية؛ المدرسة؛ المؤسسة؛ المتعة الأدبية؛ التلقي؛ القيم.

القصة (الأقصوصة، الخبر، النبأ) NOUVELLE

كلمة معروفة في اللغة الفرنسية منذ القرن الثاني عشر. بحسب اشتقاقها من (اللاتينية *novus* «nouveau» ـ تحيل إلى فكرة الخبر الجديد، بل إلى ما هو أبعد، ما لم ير أو يسمع أبداً من قبل. تروي القصة حدثاً عجيباً، يقدم على أنه حقيقي. من هذا الأصل، احتفظت القصة بخصائصها الأساسية ـ حكاية خيالية موجزة تعرض حدثاً بارزاً ـ لتشكل نوعاً مطواعاً ومتعدد الأشكال.

في الأصل، كانت القصة شكلاً من الحكاية الشعبية المنثورة التي تعالج موضوعاً مسلياً ومحدداً. وسعت *«ديكاميرون»* (1350 ـ 1353) لبوكاس، وهي مجموعة أقاصيص متنوعة اللهجات والأساليب توحدها حكاية هي بمثابة إطار لها، وسعت من مصادر النوع وأسست لمنزلته. قلد هذا النوع بكثرة حتى القرن السادس عشر، نذكر فيما نذكر *«مئة أقصوصة جديدة» (مجهولة المؤلف 1462)*، و*«هبتاميرون»* (1559) لمارغيريت دي نافار. في القرن السابع عشر، عرفت القصة نجاحاً كبيراً: ترجمت *«Novelas ejemplares»* ـ لسرفانتس، *«أقاصيص فرنسية»* لسيجربه، *«حكايا وأقاصيص»* شعراً للافونتين، أقاصيص متضمنة في الروايات... انصرفت مادلين دي سكيديري إلى القصة بعد ما أنتجته من نوع الرواية ـ النهر، واعتبرت *«أميرة كليف»* (1678) في زمنها «قصة غرامية». خلافاً «للروايات الخيالية» التي تكاثرت يومذاك، بدت القصة حكاية حقيقية رغم كونها أكثر إدهاشاً وغرابة من الأحدوثة أو النادرة. عرفت هذه المرحلة أيضاً اللجوء إلى «أقاصيص باليد» شكل من أشكال الجرائد التي

تعرض أحداثاً بارزة، موروث نجده في عناوين الدوريات مثل *«أقاصيص جمهورية الآداب»* لبيل. إثر تراجع نسبي في القرن الثامن عشر، حيث مالت نحو الاختلاط مع الروايات الصغيرة، الغرامية أو التاريخية، رجعت القصة بزخم في القرن التالي على يد ستاندال، ميريمييه موباسان، باربيه دوريفيلي أو ڤيلييه دي ليل آدام في فرنسا، هوفمان وستورم في ألمانيا، تشيكوف وتورغينييف في روسيا، هـ. جايمس وپو في الميدان الأنغلو ـ ساكسوني. أدى نشرها في الصحافة الواسعة الانتشار (وفيما بعد في دوريات متخصصة *«نوڤل ماغازين/ مجلة القصة، پلپ ماغازين»*) إلى ترويجها على نطاق واسع. وهكذا أخذت تنافس الريبورتاج والمتفرقات. لهذا كان لا بد لها من أن تعرض ما يقبله العقل سواء كان خيالياً أو واقعياً. وهكذا ظهر نموذج لحكاية مختصرة ينتظرها فشل غير متوقع.

في القرن العشرين، أخلى هذا النوع الساحة لاستحضار حالة واهمة، حاسمة أو عبثية، كما عند بول، لينر، وعند همنغواي أيضاً، ويليام وجويس؛ كما أخلت الحبكة الساحة أيضاً لانكفاء الشخصية على ذاتها. الظروف المتعلقة بالنشر في فرنسا، لا تعمل لمصلحة القصة الموجزة، ولكن أقيم مهرجان للقصة في سانت ـ كينتين، ونبغ أدباء في هذا النوع (د. بولانجيه مثلاً)؛ مؤسسات أكثر دينامية، ظهرت في كيبيك وبلجيكا (ناشرون، مجلات، جوائز)، ساهمت في نموها. شهدت العقود الأخيرة تحول القصة إلى شكل من أشكال مختبر للكتابة (لدى بورج وكالڤينو مثلاً) ملائم لتجارب التكثيف والتجزئة والانقطاع. ظهر تجديد النوع في الجهد المبذول لتوحيد المجموعات: أفسحت القصة في المجال أمام بناء مجاميع تركز على مكرورات موضوعاتية على حساب الحدث المهمل بالطريقة نفسها التي أفضت إلى الفشل النهائي. بنفس طريقة الخاتمة (نذكر مثلاً ليه كليزيو *«الدورية وأحداث أخرى متنوعة»* 1982).

إن التسمية «قصة» لا تعني إذن نوعاً نصياً ثابتاً عبر التاريخ، وبحسب العصور والبلدان، تقاطع مع تسميات نوعية قريبة (حكاية، أقصوصة، طرفة وأيضاً مع ***novella***، ***kurzgeschichte***، short story). كما أن محاولات تحديد هذا النوع عديدة، ولكنها متضاربة غالباً، ذلك لأن كلاً منها يركز على بعد خاص: ممارستها وطريقة نشرها (ب. مونفور) جوهرها (ر. غودين) شعريتها الشكلانية (د. غروجنوفسكي) إلخ. وبدافع التوصل إلى جميعة، يمكننا التمسك أولاً بفكرة الجدة التي تميزها عن النوع القصصي الآخر الذي هو الأقصوصة: تعرض هذه أحداثاً جرت في الماضي البعيد

فيما يفيد اللفظ (قصة Nouvelle) ما يرد فيها، ويفترض حدثاً حقيقياً وحديثاً. ونشير ثانياً إلى أن القصة غالباً ما تحيلنا إلى الحالة الشفهية للحكاية. وثالثاً الاختصار، وهو ما نجده في مجمل تحديدات النوع. وهكذا لاحظ بودلير أن *[للقصة] على الرواية ذات الأبعاد الواسعة هذه الميزة الكبيرة التي يضفيها إيجازها على قوة التأثير»* (*«ملاحظات جديدة حول ادغار الن بو»* (1859) *«المؤلفات الكاملة»*، باريس، ليه سيي 1968 ص350). تشير هذه الملاحظة، إلى أن جمالية القصة تقوم على طبيعتها الضيقة، أكثر مما تقوم على التوتر المفضي إلى خاتمة، مما يقربها من القصيدة.

Alluin B. & Suard F. (dir.), *La nouvelle. Définitions, transformations*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1991. -Gallays F. & Vigneault R. (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, 1996. -Godenne R., *La nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974. -Monfort B., «La Nouvelle et son mode de publication. Le Cas américain», *Poétique*, avril 1992, n°90, p.153-171. -Ozwald T., *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996.

روبير ديون

راجع: الطرفة؛ الحكاية؛ الحكاية الشعبية (المنظومة)؛ الخبر التافه (المختلف)؛ الأنواع الأدبية؛ التاريخ؛ المجموعة؛ الرواية.

القصة المصورة — BANDE DESSINÉE

القصة المصورة (بالمختصر، BD) شكل من أشكال الحكاية التي تتوالى عبر سلسلة من «الصور الثابتة» (خلافاً للسينما) منظمة وفق معلومات مبرمجة (خلافاً للتصنيف الشامل). وهي بالإضافة إلى ذلك تمتاز بالربط بين الصورة والنص (من الأيقوني ومن اللغوي) في علاقة تكاملية.

يُرجع بيتيرز اختراع القصة المصورة إلى «الحكايا الغنية بالصور» لجينيفوا توبفير *«السيد جابو»* (1833). ومع ذلك يعود تاريخ انطلاق هذا النوع إلى نهاية القرن التاسع عشر وظهور القصص المصورة في الصحافة الفرنسية (كريستوف، *«عائلة فينويار»* 1889) والأميركية (أوتكو، *«الأطفال الصفر»* 1895) بدلاً من المسلسلات أو إلى جانبها. المواضعات الحديثة لهذا النوع التي ظهرت في الولايات المتحدة (استخدام الأختام والكتابة المخطوطة باليد ـ «الترقيم بالحروف» ـ مفضلة على التأليف الطباعي، إلخ) أدخلها إلى العالم الفرنكوفوني آلان دي سانت أوغان *«شخص وبرغوث»* 1925) وهيرجيه (*«تانتان»* 1929). بعد الحرب مباشرة شكل ظهور المجلات الأسبوعية، تانتان (1946) وسبيرو (1947) حيث نشر هيرجيه، جاكوب، كيفيلييه، فرانكان أو جيجيه، إضافة إلى تبني القوانين الفرنسية المتعلقة

بحماية الشبيبة (1949)، شكل «العصر الذهبي للقصص المصورة الفرنسية ـ البلجيكية». مع الحد من اختراق «الهزل» الأميركي للسوق الفرنسية، أتاحت هذه القوانين انطلاقة الإنتاج الفرنكوفوني مكيفة إياه مع قانون أخلاقي على شيء من الصرامة. ساهم هذا الأخير في ظهور نموذج روائي على شيء من النمطية يجمع بين الترويح عن النفس (مغامرة بطولية، استكشاف، إغرابية) والفائدة (اكتشاف العالم، تعميم المعرفة العلمية أو التاريخية). تتوجه أولاً وقبل كل شيء إلى الأطفال، ووثيقة الصلة بالمعوقات الاقتصادية، بقيت القصة المصورة في تلك المرحلة نتاجاً يتمتع بمشروعية ثقافية محدودة، يشهد على ذلك وفرة لجوء مبدعيها إلى الأسماء المستعارة. انتشارها في بلجيكا في محيط الإنتاج الأدبي لتلك المرحلة غني بالدلالة.

في ستينيات القرن الماضي شكل ظهور مؤلفين جدد وجمهور راشد تغييراً في وضعية القصة المصورة، إذ نحت ممارستها منحى استقلالياً وباتت لها مكوناتها الخاصة. تركز إنتاجها شيئاً فشيئاً في فرنسا مع ظهور دور نشر ومجلات ومكتبات متخصصة. إقامة مظاهر تكريسية (مهرجان أنغوليم)، ظهور خطاب ناقد وإشادة، إقامة تراتبية للنتاج وفق معيار التميز. تبنت هذه الحركة المجلة الأسبوعية *«بيلوت»* (1959) وترجمت عن نفسها خاصة بظهور البطل الغامض (الملازم بلو بيري) والقصة المصورة الاجتماعية الساخرة (غاستون لاغاف، آشيل تالون). تجذرت في نهاية الستينيات: إضافة إلى ظهور القصص المصورة الايروتيكية (*باربارِيلا* لمؤلفها فوريست و*ڤالنتينا* لمؤلفها كريباكس) ظهر استخدام رافض للوسطية يتماهى مع سياق ذهنية 68 في «الثقافة العدمية» (غوتليب، بريتيشير، ريزر) كما نلاحظ أيضاً استثمارها في البحث الشكلي الأكثر تطلباً (دريوييه، فريد). شهدت الثمانينات «العودة إلى المروي» الذي انطلق مع كاسترمان ومجموعته «يتبع» («برات» كاتب les *Corto Maltese* وتاردي كاتب les *Adèle Blanc-Sec*، وسوكال كاتب Canardo، وفي موازاة هذا ظهر مؤلفون شغلوا أكثر ما شغلوا بالخط والتصوير (تقنية «اللون المباشر»).

الوضع الثقافي للقصة المصورة الفرنكوفونية المعترف به اليوم على نطاق واسع لايزال في حالة غير مريحة، خاصة فيما يتعلق بعلاقتها مع الأدب. محتلة المنزلة التي شغلتها صور «ابينال» فيما مضى، تمّ النظر إلى القصة المصورة بادىء الأمر باعتبارها شكلاً أدبياً شعبياً منحطاً. اكتسبت مشروعيتها بتأكيد تمايزها: «إنها فن تاسع»، لغتها غير اللغة الأدبية. أثبت «بولتانسكي» أن هذه الاستقلالية ويا للغرابة، سارت على نفس نهج استقلالية الحقل الأدبي مولدة ثقافة «مشابهة» لخصائص الفنون «الوسطية»

أو «القابلة للمشروعية». ومنذ ذلك الحين، وإذا كانت القصة المصورة ممارسة متميزة، فإنها تستمر في إقامة علاقة ارتباط رمزية مع الأدب نراها في استخدام نظام من المرجعيات والقيم المستمدة من الأدبية مما سمح للبعض باعتبارها مساهمة بطريقة غريبة في الواقع الأدبي: الاعتراف الذي حظي به تاردي على سبيل المثال يرجع بقسم كبير منه إلى اقتباسه نتاج ليو ماليه وإلى كونه مصور كتب سيلين. جمهور القصة المصورة نفسه منقسم حول هذه العلاقة الملتبسة مع الأدب: فمن جهة نجد بين قرائها من يرى فيها الشكل الوحيد للممارسة الثقافية، ومن جهة ثانية نجد جماعة على درجة عالية من الثقافة يدرجونها ضمن تشكيلة واسعة من القراءات (أدب «رفيع»، رواية بوليسية، خيال ـ علمي إلخ) الغنية بالتمايز.

Boltanski L., «La constitution du champ de la bande dessinée», *Actes de la recherche en science sociale,* 1975, n° 1, p. 37-59. - Fresnault-Deruelle P., *La bande dessinée. essai d'analyse sémiotique,* Paris, hachette, 1972. - Peeters B., *case, récit, planche. coment lire une bande dessinée?,* Bruxelles, Casterman, 1991.

بنوا دونيس

راجع: الاستقلالية؛ المركز والمحيط؛ الطفولة والشباب؛ الأدب الهامشي.

القصيدة التصويرية CALLIGRAMME

(مجموعة أبيات مرتبة بحيث تبرز صورة شيء ما)

شكل شعري أرسى أسسه أپولينير قوامه ترتيب نص بطريقة تبرز طباعياً وطبقاً للأصل شيئاً أو عدة أشياء والأفكار التي يثيرها (تحدث أپولينير أيضاً عن «رمز كتابي غنائي»).

ترجع هذه القصيدة على الأقل إلى موروث الشعر التصويري الذي دشنه عند اليونان سيمياس دي رودوس (القرن الرابع قبل المسيح) ـ تحدثوا في ذلك الوقت عن «القصائد الروباليكية». ظهرت ثانية ومرحلياً في تصور تقليد تخلقي عند تيبوقريط، ثم في فرنسا عند رابليه (الكتاب V الفصل 44) حيث يتغير طول الأبيات وفق الشيء الموصوف (على سبيل المثال «الخمرة Dive bouteille» حيث يأخذ الشكل الطباعي هيئة القنينة). في القرن التاسع عشر *«الجن»* لفيكتور هيغو وبطريقة أكثر منهجية *«حذفة زهر»* (1897) لمالارميه تنبئ عن استعدادات تصويرية مجردة وغير رسمية بوساطة مساحة وترتيب الأبيات (لدى هيغو) والحرف (لدى مالارميه).

يعود الفضل إلى غييوم أپولينير في جعل هذا النوع شكلاً شعرياً مستقلاً. ألف

ما بين 1912 ـ 1917 ديوانه «Calligrammes» (1918 وبعنوان فرعي «قصائد في «السلام» و «الحرب»») الذي يحوي قصائد ـ أحاديث (تسعى إلى استحضار الأجواء اليومية المألوفة)، قصائد تزامنية (تنقل تجارب تصويرية بين من عاشها فرناند ديفوار) إضافة إلى ما سماه أبولينير نفسه «رموز كتابية غنائية». هذه التي طمح إلى جمعها عام 1914 في ديوان سماه تسمية ذات مغزى بعنوان *«وأنا أيضاً رسام»*! ساهمت برواج طباعي أطلقه الرمزيون. قام المستقبليون الإيطاليون في نفس المرحلة (مارينيتي، سوفيسي وآخرون) بنشر «رموز كتابية في مجلة *«لاسيربا»*. ولكن أبولينير حاول التمايز عن «كلماتهم المتفلتة». كان مدركاً للخاصية المكتملة لنتاجه «فيما يتعلق بالقصائد التصويرية ـ كتب يقول ـ إنها سمو بالشعر الحر الأبيات وضبط طباعي دقيق في مرحلة أنهت الطباعة مهمتها بنجاح مع انبلاج فجر وسائل إنتاجية جديدة: السينما والفوتوغراف».

استمر اتباع هذا التقليد بعد أبولينير في الملصقات السريالية (بريتون، أراغون)، في الشعر الواقعي وفي الشعر المكاني (بما في ذلك عند إ. إ. كومنغ، إ. أ. فينالي، إلخ).

وفيما ذهب الشعر الرمزي إلى جعل الموسيقى المرجعية الجمالية المثالية، أقام الحداثويون في بداية القرن حلفاً وثيقاً مع الرسامين وإن كان أبولينير عبر عن حلمه وخاصة في كتابه *«الفكر الجديد والشعراء»* (1917) عن «جمعية فنية من الموسيقى والرسم والأدب». تكمن جاذبية القصيدة التصويرية في استعارة أفضل ما في الصورة، لكن بات ضرورياً اقتراح ترميز جديد أكثر من تقديم تقنيات. وبعيداً عن كون القصيدة التصويرية مجرد رسالة لفظة مثيلية فإنها تجمع بين المرئي والمخطوط: على سبيل المثال (UN CIGare allumé qui fum) هو تقليد لوضعية الشيء (السيكار المشتعل)، تصور الأحرف الكبيرة السيكار، والأحرف الصغيرة نار الجمر والدخان، حذف الحرف المصوت الأخير (وهو لا يلفظ أصلاً) يوازي تلاشي النفثة. يتداخل الملفوظ مع المرئي ـ بدلاً من الدخول في الأطناب كما هو الحال في الخط والتزويق ـ لإنتاج قصيدة ـ رسمية، والتي في كثير من الحالات تتجاوز الطرفة لتبلغ ذروة التعقيد (نذكر مثلاً «ربطة العنق والساعة» أو «الرحلة» أيضاً). إذا كانت القصيدة تواجه تخطيطية النثر عادة بتدوير خطابها وكثافته، فإن القصيدة التصويرية تبدو بمثابة اعتراض جذري على اللغة المقعدة، كما ترفض ممارسات كشف الغوامض المتبعة في الأعراف الاجتماعية. وهكذا فإنها تدشن جانباً في النتاج الشعري الحديث الذي من «ميشو»

إلى «دوتريمون»، ومن «ايرنست» إلى «روش» عزف على وتر المرئي، رمز الفكرة (رسم شيء أو صوت يمثل الكلمة الدالة على الفكرة م.م) وعلى أولوية الدّال.

Christin A., -M., «L'écrit et le visible. Le dixneuvième siècle français», *Cahiers Jussieu*, 3, Paris, UGE, 1977, P. 163-192. - Décaudin M., «Les Calligrammes d'Apollinaire et la tradition du poème figuré», *Bulletin de la Société toulousaine d'études classiques*, Janvier-février 1959. - Coll.: *Revue des Lettres modernes, Guillaume Apollinaire*, Paris, Minard (articles de J. -Cl. Chevalier, S. I. Lockerbie, J. Levaillant, etc).

جان - بيار برتران

راجع: الإلصاق؛ الصورة؛ الرسم؛ الشعر؛ الطباعة؛ البيت الشعري؛ نظم الشعر.

القصيدة الرباعية PANTOUM

راجع: الأشكال الثابتة

القصيدة الريفية الرعوية BUCOLIQUE

الكلمة مأخوذة من اليونانية «boukolos» (بقّار) وهي تعني قصيدة رعوية، قد تكون وصفية حيناً وحوارية أحياناً تعرض لنا رعاة في إطار ريفي مثل (loeus amœnus). هذا النوع المفرط التقنين لا يقوم على «ايمائية» الواقع الريفي بقدر ما يستند إلى تقليد النماذج الشعرية المشهورة القائمة في أصل تقليد رمزي غني جداً عرف في أوروبا منذ العصور القديمة وحتى القرن الثامن عشر وامتد إلى العصر الحديث. ولهذه الكلمة معنى ثان أكثر اتساعاً إذ يوصف بها كل أدب يصور سحر الحياة الطبيعية بعيداً عن وخم الحضارة.

ينحدر أصل النوع من «القصائد الريفية الغزلية: les Idylles» التي نظمها تيوكريت (القرن الثالث ق.م) المميزة ببحرها الاسكندري الرقيق المعروف في بلاط بتوليميه فيلاديلف، والتي لا هم لها سوى التصوير الصادق للحياة اليومية للشعب الصقلي الصغير. بيد أن *«القصائد الريفية»* التي نظمها فيرجيل (حوالى 37 ق.م) أحدثت قطعاً مع هذه الواقعية جاعلة من «أركاديا» عالماً شعرياً أصيلاً قريباً وبعيداً في آن: هو قريب (باستحضار بالكاد خافٍ للضغوط السياسية الرومانية) وبعيد (بسبب ميزته البدائية وطمسه للواقع الاقتصادي) بحيث اعتبر «صورة شعرية مناهضة للواقع» (سنيل 1976). شكلت هذه القصائد الريفية نموذجاً أساسياً لشعر إكليريكيي العصر الوسيط الذين قرأوا فيها إعلاناً بميلاد المسيح. بعد تضمين «Tityrus» الذي كتبه

بومبونيوس (حوالى 350م) أول نموذج معروفة للقصيدة الريفية المسيحية، عرف هذا النوع نجاحاً كبيراً امتد من عهد الكارولينجيين حتى عصر النهضة.

نحت القصائد الحوارية الريفية الرمزية التي كتبها تيوديل (في القرن العاشر) بهذا النوع منحى تعليمياً أخلاقياً. أظهر ما كتبه دانتي 1321، وبترارك وبوكاس (منتصف القرن الرابع عشر) أن المتخيل الريفي، ومجاز الـ «Otium» المخصوص بدراسة الشعر، صالح في التأمل الفكري، للتعبير عن الأفكار الأدبية أو السياسية وأيضاً عن اعترافات حقيقية مرتبطة بالسيرة الذاتية. وهكذا، ومع انفتاح القصيدة الريفية على مختلف المواضيع، فقد استلهمها انسيو القرنين الخامس عشر والسادس عشر، كتبوها باللاتينية أولاً ثم بسائر اللغات الأوروبية المتنوعة. إلى المعلم فيرجيل أضيف العديد من النماذج القدوة. ففي فرنسا على سبيل المثال، لا يخفى تأثير بترارك منذ القرن الرابع عشر على الحوارات الريفية التي كتبها جان جيرسون باللغة النيولاتينية، كما تلك التي كتبها جان سالمون ماكرين أو سكاليجه (الذي كان أيضاً منظراً للنوع في كتابه (*poetices Libri* 1561) الذي يعمل فيه على تقليد مانتوان بابتيستا سبانولي *Adolescentia* (1498). في المجال الدنيوي فإن تأثير «*أركاديا*» ج. سانازار (1501) الذي رصع اثنتي عشرة قصيدة ريفية حوارية كتبت بنثر شعري أنيق، كان حاسماً في تنوع شكل القصيدة الريفية وإغنائها بفتنة وصف المناظر الريفية.

حظوة هذا النوع في فرنسا ظاهرة في خلوده، تنوع أشكاله، وتعدد وظائفه: بعد جان ليمير دي بيلج، الذي رصع بفصل ريفي «*رسومات دي غول* Illustrations de Gaule» (1511 ـ 1513)، وكليمان مارو، قام شعراء «الابلياد» وأقرانهم بالإفادة كثيراً من المتخيل الريفي لتمجيد حُماتهم أو عشيقاتهم، أو التعبير عن مثلهم الأعلى السياسي أو حنينهم إلى العصر الذهبي (رونسار، «*حوارات ريفية ومساخر*» (1559 ـ 1565)، بيللو «*قصائد رعوية*» (1565 ـ 1572)، باييف، «*حوارات ريفية*» (1572). منظوراً إليها كتسلية في البلاط، كانت تطعم بنزعة درامية. أثناء الحروب الأهلية عمل النوع الريفي على تمجيد الرجل الريفي الشريف الذي يجسد حياة ارستقراطية بسيطة، حرة وشريفة، بعيداً عن مظاهر الفساد والارتهان والخداع والمكر المدمرة في البلاط. إثر النجاح الذي لقيته (*L'Astrée* 1607) ازداد الدور الاجتماعي للقصيدة الريفية كتجسيد لمثالية مدنية اضطردت من سيرجيه 1648 إلى فونتينيل «*قصائد ريفية مع بحث حول طبيعة القصيدة الريفية الحوارية*» (1688) التي تقدم للمجتمع المهذب طريقة في في العيش ومثالاً للتصرف الغرامي الراقي. بيد أن بوالو سخر من الصفة المجمع

عليها لهذه «الحماقات الريفية» (*Satire IX* 1668) التي سبق لجمهور «التنوير» أن سئمها: رغم النجاح الذي لقيه كتاباه *«غالاتيه»* (1783) و *«استيل»* (1788) لاحظ فلوريان السأم الذي بات يخلفه هذا النوع. بعد اندريه شينييه *«رعويات»* (1819) لم نعد نلاحظ سوى أصداء لهذا النوع لدى الرومانطيقيين (هيغو، فييني *«بيت الراعي»* في *القدريات* 1864)؛ أو باستعادات ساخرة أو حتى هازئة، (ج رينار *«الرعويات»* 1896؛ أ. جيد، *«بروميتيه السيىء التقييد»* 1899؛ ر. كينو *«رعويات»* (1947) إضافة إلى بعض أدباء المناطق (م. جيفير *«مدام أورفا»* 1933). أثار النوع الرعوي ضيقاً لدى المنظرين: القصيدة الريفية مزيج من التقليد (يرجع الحوار إلى الفن المسرحي) والحكاية ولكنها لا تتوخى العرض على المسرح.

تثير مسألة المنزلة التي تحتلها القصيدة الريفية في تراتبية الأساليب إشكالية أيضاً: إنها تنتمي إلى الأسلوب الوضيع نتيجة لوضعية شخصياتها الاجتماعية، ولكن فيرجيل عرف أحياناً كيف يسمو بها فوق الأسلوب المتواضع. ولكنها تعرض أحياناً أناساً مخصوصين دون أن تكون هزلية، من هنا الفكرة أنها تستحضر شخصيات عامة مما يقربها من المأساة. هناك العديد من كتاب القصيدة الريفية الحوارية، رغم تظاهرهم بكتابة نوع متواضع، يبرزون نبله بإثارة جلال الحالة الرعوية والشرف الذي ميز الرعاة في الأزمنة الميتولوجية القريبة من العصر الذهبي: وهكذا فإن التوراة مع قايين وهابيل توحي بسمو تربية الماشية على الزراعة، فيما جعلت المزامير والأناجيل من الرب راعياً صالحاً. وأخيراً غالباً ما تبدو صورة الراعي، كما عند رونسار، صورة مثالية لأمير. وبهاجس الجمالية أبرز شعراء النوع ومنظروه بمحض إرادتهم أناقته الراقية، و «حضريته الريفية» (سيكاليجيه). وهكذا غدا صالحاً للمديح وبات أسلوبه ملائماً لهذا الموضوع وللمتلقي واتجه للانصهار في الشعر المنثور المتوسط الدرجة. نرى مظاهر لهذا في *«الاعترافات»* (1765 ـ 70)، *«وأحلام اليقظة»* (1776 ـ 1778 طبعت بعد وفاته 1782) لروسو، وفي *«بول وفيرجيني»* (1788) لبرناردين دي سان ـ بيير. ونقترب هنا من المعنى الثاني للعبارة الذي يمنحها بعداً غاية في الاتساع.

إذا نظرنا إلى القصيدة الريفية باعتبارها «عملاً شعرياً بامتياز» («ف. جوكوفسكي» 1994) فإنها تغطي موضوعاً وتخلق جواً ريفياً يمكن استثماره في كل الأزمنة وجميع الأنواع (اللهم إلا إذا استثنينا الهجاء). لاحظ ايتيمبل (1968) أن الثقافة الأوروبية عندما لم تعد رعوية بل غدت حضرية شغفت بالقصائد الرعوية. وهكذا غذى الاتجاه الرعوي جميع أنواع الشعر، والمسرح أيضاً في الرعويات

الدرامية، الفواصل الترفيهية في الكوميديا، وحتى في كراريس الأوبرا. ومع *«أركاديا»* سانازار (1504)، *«ديانا»* مونتيمايور (1559)، *«بيرينه»* فرنسوا دي بيليفورست (أول رواية رعوية فرنسية 1571) *«غالاتيه»* سرفانتيس (1585)، *«أركاديا»* سيدني (1580) و *«أركاديا»* لوب دي فيجا (1598)، إضافة إلى *«الأسترية»* يبدو أنه كان في أوروبا بأسرها، في أصل ظهور رواية التحليل النفسي الحديثة.

Golletet G., *Discours du poëme bucolique*, Paris, Champhoudry, 1657. - Rtiemble. «Bucolique», *Encyclopaedia Universalis*, 1968. - Hulubei A., *L'Églogue en France au XVI^e s.*, Paris, Droz, 1938. - Coll: *La renaissance bucolique. Poèmes choisis (1550-1600)*, par F. Joukovsky, Paris, GF-Flammarion, 1994. - *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. - *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e s.*, Actes du Colloque de Saint-Étienne, 1980.

جان فيغنس

راجع: الترميز؛ العصور القديمة؛ الحوار؛ المحاكاة (التقليد)؛ الرعوي؛ الشعر؛ الحكاية؛ السجلات؛ الأسلوب.

القصيدة الريفية — ÉGLOGUE

راجع: الرعوي، القصيدة الريفية

القصيدة الغنائية (النشيد، «الأود») — ODE

حدد هوراس هذه «المادة» في كتابه (*«فن الشعر»*، ص83 ـ 85) باعتبارها مديحاً للآلهة ولفضلاء الرجال، أو تأملاً فلسفياً، أو تغنياً وإشادة بالحب والحبيبة. إنها بالتالي شكلاً شعرياً غنائياً طموحاً ومثقفاً، يهدف إلى الجذب بأسلوب مزخرف، رصين، وحكمي.

مارس بندار هذا النوع في اليونان، وزاوله هوراس في روما. ثبتت هذه الكلمة في الفرنسية منذ سنة 1488، لكن رونسار كان أول من استخدمها في مواجهة التقليد العامي المعروف «الأغنية».

أولى إنجازات هذا النوع باللغة الفرنسية نجدها لدى دي بيليه (*«أبيات غنائية وديوان شعر»*، 1549) ثم عند رونسار (*«الكتب الأربعة الأولى للقصائد الغنائية»*، 1550)، التي جعلت من هذا النوع المجال الأمثل لمديح الملك هنري الثاني وأمراء الأسرة المالكة. قلد دي بيليه هوراس بشكل خاص، واقتفى رونسار خطى القصيدة البندارية (ذات البنية الثلاثية: دور، الدور المضاد، الأيبودة) أسلوبه رفيع،

موضوعي، قريب من أسلوب الملاحم، يكتنفه شيء من الغموض نتيجة تراكم «الآثار النادرة ومرويات العصور القديمة» (*«دفاع»*، II، 4). غير أن هذا المنحى البطولي المتلطي وراءه ممالأة لذوق البلاط لا يلغي غنائية ملطفة، أقل حضوراً، «رقة بسيطة» تفتحت فيما بعد في «قصائد» *«بوكاج»* و*«ميلانج»* (1554 ـ 1555). ترسخ هذا التنويع، عندما قام الأنسي هنري ايتيين بنشر القصائد الخفيفة الشبيهة بالأناكريون، والتي سرعان ما ترجمت بأبيات «متلاطفة» من قبل ريمي بيللو (1556). لطف سحر الأسلوب الأناكريوني من شأو النزوع نحو التعالي الذي أطلقته أوائل قصائد لاپلياد التي تنتمي إلى هذا النوع، ومع ذلك حافظت قصيدته على نبلها، وأشاد بوالو ببريقها وطموحها وحيويتها واندفاعها. (*«فن الشعر»*، 1674، II 58 ـ 81).

مورست بوفرة من النهضة إلى المرحلة الكلاسيكية، مع تنوع غزير بالأشكال والسجلات، غالباً ما صاحبتها الموسيقى وبخاصة في احتفالات البلاط. بقيت واحدة من الأشكال الأثيرة لمدح الأمير. ثبت ماليرب النموذج البطولي للنوع، الذي اقتبسه فيما بعد شابلين وراسين (*«قصيدة لحورية السين»* 1660) وبوالو (*«قصيدة الاستيلاء على نامور مع محاضرة عن «الأود»*، 1693). ظهرت أيضاً «الأود» المهيبة، كما مارسها راكان (1651 ـ 1660) وفيما بعد ڤولتير. اتخذ الأسلوب شكل قصائد الأعراس والمشاهد التي ينشد فيها على أنغام الموسيقى، كما عُرفت عند جان ـ باپتيست روسو، وشكل المدحيات المغالية كما عند ديليل.

مع الجيل الرومانطيقي، ابتكر هيغو «الأود الحديثة» ملغياً «الصناعة المتكلفة» ليسكب فيها «كل أسرار القلب، كل أحلام المخيلة، وكل سمو الفلسفة» (*«أودات وأشعار متنوعة»* 1822، *«أودات جديدة»* 1824، استعيدت في *«أودات وبالادات»* 1826). استمرت «الأود الحديثة» بتنوعات حرة من حيث الشكل وباستلهامها الاتجاهات الأكثر قدماً للنوع: دعابة وفانتازيا خفيفة للأود الأناكريونية (نيرڤال *«أوديليت»* 1853، بانڤيل *«أودات عجيبة»*، 1857)، اندفاع ديني أو ما ورائي (*«الأودات الخمس الكبرى»* لكلوديل 1910، *«أودات»* طبعت بعد الوفاة لسيغالان 1926)، مديح وتقريظ غنائيين (بريتون *«أود إلى ش. فورييه»*، 1947 *«أود إلى سالفادور دالي»* للوركا 1926، ترجمها ايلوار سنة 1938، ف. بوكنتين *«خمس أودات إلى ج. ج. روسو»*، 1995).

في ظل غياب القواعد المحددة لدى نظامي «العصور القديمة»، تبدو الأود نوعاً غاية في الانفتاح، متنوعاً، وإنما موضع نزاع. حوالى سنة 1550، وضعته لاپلياد في

مواجهة النشيد الشعبي والماروبي (نسبة إلى الشاعر «مارو» المعروف بأسلوبه البسيط. م. م.) شكلت «المعركة بين القدامى والمحدثين مناسبة لمناظرات جديدة: زعم المحدثون إخضاع الأود إلى الحس السليم والفن، دافع بوالو، في مواجهة بيرو، عن بندار، دعا إلى «الفوضى الجميلة» وجعل الشعر الغنائي كائناً مستقلاً «مقوداً بشيطان الشعر أكثر مما هو موجه من العقل». هذه الرؤية للنوع التي غلبت، والتي أضفت على الكلمة فكرة الفورة والحمية، مما يفسر استمرار نجاحه مع الرومانطيقيين وفي القرن العشرين. وسرعان ما تم التخلي عن مهمة الأود الموسيقية.

Rouget Fr., *L'apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au XVIᵉ s.*, Genève, Droz, 1994.

جان ڤيغنس

راجع: الترتيل؛ الأغنية؛ (النشيد)؛ الأبيديكتيكي (البرهاني)؛ البطل والبطل المضاد؛ الغنائية؛ الموسيقى.

قصيدة مدح DITHYRAMBE

راجع: مدح

قصيدة النثر POÈME EN PROSE

قصيدة النثر هي شكل شعري تحرر من قيود النظم: يتولد الإيقاع فيه عن طريق الإفادة من إمكانات اللغة «المألوفة». أثبتت حضورها كنوع مهم في الأدب الحديث بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر.

في فرنسا، يبدو بودلير كمؤسس لقصيدة النثر مع «*كآبة باريس*» (1855 ـ 1862). ولكن ليس هو من اخترع النوع. سابقه المعلن هو ألوازيوس برتيران الذي جهد في «*جرذ الليل*» (1842) ليصور نثراً «النزوات على طريقة رامبراندت وكالو» (العنوان الفرعي للكتاب). أ. راب، پ. بوريل، اكس. فورنيريه، م. دي غيرين، هم أيضاً كتبوا قصيدة النثر، ليواجهوا البيت الشعري الرومانطيقي الغنائي الكبير. أكسب بودلير هذا الشكل منزلة رفيعة، بنقله من حال «النزوة» إلى جعله نوعاً حديثاً بامتياز.

والواقع أن المعركة بين الشعر والنثر قديمة. شهدها القرن السابع عشر في «المعركة بين القدامى والمحدثين»، وبخاصة فيما يتعلق بالترجمة عن «اليونان»

و«اللاتين». فعلى سبيل المثال هل علينا، كما فعلت مدام داسييه سنة 1699، ترجمة *«الألياذة»* نثراً، أو نقلها شعراً إلى الفرنسية؟ يغطي التعارض بين الشعر والنثر تمييزاً في القيم: يرى التقليديون، أن النثر لا يمتلك الفضائل الشعرية للوزن. سبق للجمالية اللطيفة أن شككت بهذا التعارض، بمزجها بين الشعر والنثر في نفس النص. في القرن الثامن عشر، تطورت هذه المفاهيم. أكد فينيلون، ديبو، والأب بريفو، على جماليات النثر الشعري، وبخاصة فيما يتعلق بترجمة الآثار الأجنبية. قدم هودار دي لاموت سنة 1730 كتابة نثرية لمسرحية *«ميتريدات»* لراسين بهدف إثبات: أن *«النثر قادر على أن يقول وبالضبط ما يستطيع الشعر أن يقوله...»*. ونثراً، ترجمت مدام نيكير، عن الإنكليزية *«مقبرة الريف»* لتوماس غراي سنة 1765، وبدأ اعتماد «اللاوزن» لكتابة نصوص شعرية، كما فعل بارني الذي كتب نثراً *«أغنيات مدغشقرية»* (1787) و*«السيل»* (1802). أفادت قصيدة النثر أيضاً من نجاح النثر الشعري الذي زين أفضل صفحات الروايات والمقالات، لدى روسو، وشاتوبريان بخاصة.

نوع أو شكل قاصر في ظل «النظام القديم»، بلورت قصيدة النثر القطع الحديث. رأى بودلير في اختيار النثر لقصائده، أكثر من مجرد اعتراض على الوزن. وبحسب ما جاء في الرسالة ـ المقدمة لـ *«كآبة باريس»* فإن قصيدة النثر هي حرية أولاً وقبل كل شيء ـ بالنسبة للكاتب، والقارىء، وحتى الناشر «[وبدون] بداية ونهاية. الكل بداية ونهاية». يتمتع النوع باستقلالية غريبة، تسمح بقطعه حيث نشاء، ينسجم مع ممارسات القراءات الحديثة المرتبطة بانتشار الصحافة ـ ومن الناحية الفعلية، فقد ظهرت «القصائد النثرية الصغيرة» على شكل مسلسلات في *«صحيفة»* أ. هوساييه في أيلول 1862. كما أنها تمتلك القدرة التهديمية للإطاحة بالحواجز بين طبقات النص، وإدخال الهجين مع الأشكال المحكمة التكريس. استخدمها لوتريامون في *«أناشيد مالدورور»* (1868 ـ 1869) ورامبو في *«إشراقات»* (1886) ومالارميه مارسها بكل طيبة خاطر (*صفحات*، *هذيان*). وهكذا بدت قصيدة النثر نوع لكل ما هو ممكن. دخل هيسمان عالم الأدب عبر ديوان نثري (*علبة التوابل*، 1874) ثم جعل بطله في ايسينت يقول (*«بالعكس»* 1884 الفصل XIV») إن هذا النوع «يمثل، الزبدة الملموسة، النكهة المميزة للأدب، الزيت الضروري للفن». وبنسبة تقل أو تكثر، جرب الرمزيون جميعاً هذا الشكل، الذي يقدم رؤية تحررية شبيهة بتلك التي للشعر الحر. مع «الفكر الجديد» والحداثوية، فرضت قصيدة النثر نفسها أخيراً في بداية القرن العشرين: جعلها كل من سان ـ بول رو، ريفيردي، وماكس جاكوب (*بوق*

الكشتبان، 1916) النموذج الأساس لكتاباتهم، وكذلك فعل السرياليون، الذين تخلوا عن الوزن بشكل شبه تام تقريباً، منذ نشر «*الحقول الممغنطة*» لبريتون وسوبول سنة 1919. حاول فرانسيس بونج ـ دون أن يحقق كبير نجاح ـ تسمية هذا الشكل (Proème/ نتشعر) (عنوان ديوان نشر سنة 1948). بعد سنة 1945، لم تعد الساحة الشعرية تشهد ارتباك النثر/ الشعر، ذلك أن قصيدة النثر غدت ممارسة طبيعية.

قصيدة النثر هي شكل أدبي، يرتبط ظهوره باستقلالية الحقل الأدبي، وهي تشكل فيه تجلياً نصياً مثالياً وشعارياً. إنهم الأدباء الأكثر قطعاً مع الموروثات، هم الذين أظهروا المبالغات في تقديرها: بودلير، لوتريامون، رامبو، مالارميه، ڤيرهيرين، وعلى طريقتهم، ارتادوا شكلاً غير مسبوق، وغير مألوف، يقوم على غياب أية قاعدة، ويبدو بالتالي الشكل الأمثل لطلب الصنعة في الأسلوب واكتشاف اللغة.

Bernard S., *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959. -Johnson B., *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarions, 1979. -Vadé Y., *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996.

جان ـ بيار برتران

راجع: الآلية؛ الفانتازيا؛ الظرف؛ الحداثة؛ الشعر؛ النثر؛ البيت الشعري؛ النظم.

قصيدة هجاء — ÉPIGRAMME

راجع: الأشكال المختصرة والحكمية، الأنواع الأدبية.

القصيدة الهجائية الوسيطة (اللَغْويات) — FATRASIE

تدل هذه الكلمة على نوع شعري يقوم على اللعب اللغوي واللامعنى، سلسلة متلاحقة من الجمل اللامنسجمة والعبثية المتضمنة في شكل مقعد المنظر. ازدهر في العصر الوسيط. تفوتنا معرفة مصدر الاشتقاق بدقة: اللفظتان «fatrasie» و«fatras» (حشو الكلام) ترجعان إلى اللاتينية «*farsura*» (*ملء*) و «*farcire*» (*حشا، ملأ*). قريبة منه أنواع «الحشو» و«اللغو» وما شابههما.

عرفت اللغويات طوال أقل من قرن وخاصة في بيكارديا. مخترعها هو فيليب دي بومانوار حوالى سنة 1255 على شاكلة قصائد تتألف من أحد عشر مقطعاً شعرياً يتألف واحدها من أحد عشر بيتاً. مجموعة أخرى من النصوص مجهولة المؤلف ظهرت في «أراس» في نهاية القرن، تتألف هي الأخرى من مقاطع تحوي أحد عشر بيتاً، ست منها خماسية المقاطع وخمس منها سباعية المقاطع قائمة على قافيتين.

تشتمل على 55 مقطعاً، ربما كانت خمس مقطوعات لخمسة أدباء. اللعب الرقمي ذو دلالة، الرقم 11 يشير إلى المغالاة. يرجع فقدان المعنى إلى التناقضات الدلالية للألفاظ الواردة المفضية إلى التعبير عن أمور مستحيلة. يدور الكلام عن «غياب مطلق للمعنى» رغم أن البنية النحوية والمقطعية سليمة تماماً ويقوم مبدأ اللغوية على خلق تناقض بين هذه البنية ومضمونها الدلالي.

تقوم *«حشويات»* بومانوار (1237) على قاعدة الديستيك (بيتان متكاملان من حيث المعنى) ـ أحدهما سباعي المقاطع والآخر ثلاثيها ـ 100 في ***(Les Resveries)*** المجهولة المؤلفين، و97 في ***(Dit des traverses)***. يقوم تعارض المعنى على شكل من أشكال الانتقال من موضوع إلى آخر دونما أي رابط ما بين المقاطع والأبيات.

يلعب تمفصل قوافي اللغوية على الائتلاف والاختلاف: البيت الأول في الديستيك الثاني يتناغم مع البيت الثاني في الأول وهكذا لا يتسلسل المعنى. يبني بومانوار أبياته الأولى على قافية داخلية مولداً بهذه الطريقة توازياً داخل سياق متهافت من الجمل.

الـ ***«fatras»*** *(الحشو)* الذي ظهر متأخراً بعض الشيء اعتمد هو الآخر هيكلية الأحد عشر بيتاً ولكنه يجنح نحو المحاكاة الساخرة، ذلك لأنه يتمفصل على «كوبليه» مأخوذة من أغنية غزلية يضمنها بطريقة هزلية. يزنر بيتا الكوبليه المجلوبة الملفوظة العبثية: نفس تأثير الختام المشتمل على تشتت المعنى. في القرن الخامس عشر جرى التمييز بين «الحشوية الممكنة» و«الحشوية المستحيلة»، تقدمت الأولى على الثانية في «البي»، مباراة الشعر.

اختفت «اللغوية» بعد ذلك باعتبارها نوعاً؛ ولكن الممارسات المشابهة استمرت داخل أشكال أخرى، نجد تجليات لها عند رابليه، بل وحتى عند موليير. بريفير متذكراً هذا النحو الذي قدره السورياليون سمى ديواناً يحوي قصائد وملصقات ***«Fatras»*** 1966.

اللغوية أحد الأشكال الأوروبية الفاقدة للمعنى. إنها تحيلنا إلى ممارسة ***impossibilia*** أو ***adynaton***، «المنبثقة من العصور القديمة عبر الشعر اللاتيني ـ الوسيط» للغوليار "Goliards". وهكذا اخترقت صورة «العالم المقلوب» مجمل الموروث الغزلي. اخترع بومانوار اللغويات في فرنسا بعمل شكلي متلاعباً باللغة والمعنى يذكر بالتقليد الشائع في جنوب فرنسا والمعروف باسم **devinalh** (الأحجية أو اللغز)، والميل إلى المعمى. تجلى هذا الأخير منذ أوائل ما أنتج باللغة المحلية في

«البلاطات» كتسلية اجتماعية أكثر مما هو تساؤل ميتافيزيقي. وبالتالي، فإن لهذه الأنواع أبعاد المحاكاة الساخرة. ما تزال طريقة تأليفها كما طريقة تلقيها على شيء من الغموض. ربما ضمت *«الريسفيري»* عدداً من الشعراء الذين يتحاورون فيما بينهم. ارتجال، معارك هزلية، شعر اللغو الذي راج في الحلقات الشعرية المدنية التي شهدت ظهور إدراك كرنفالي للعالم هيأ للهذيان اللفظي لـ «sot» *(بلاهة)* الحمق. وبما أنه يصعب حفظ الهذر المطلق، أما المحاكاة الساخرة أو القدح فإنهما يتضمنان معنى، وهكذا قذفا اللغوية لترسو إلى جانب «الأغنية البلهاء» المعادل الفظ لأغنية الحب.

لطالما احتقرت اللغويات المنسية والتي أعيد اكتشافها في القرن التاسع عشر. اعتقد السورياليون أنهم يعيدون تأهيلها ولكنهم أبدعوا لغواً جديداً. ألغى باتاي في ترجمته لبعض اللغويات من أجل *«الثورة السوريالية»* الوزن وقضى على العروض وبالتالي غير روحيتها: قرأ هذه القصائد باعتبارها نماذج قبل أدب الكتابة الآلية فيما هي لم تفصل بين جنون المعنى وصرامة الشكل كما أنها بناءات منظمة بإحكام.

Porter L., C., *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1960. - Randall M., "Des fatrasies surréalistes?", *Littérature, 1977*. - UHL P., "La poésie du non-sens en France aux XIII[e] et XIV s. Diversité et solidarité des formes", *Perspectives médiévales*, 1988, t. 14; "La réputation imméritée de la troisième resverie ou la tenace malchance du *Dit des traverses*", *Neuphilogogische Mitteilungen*, 1989, t. 90. - Zumthor P., *Langue, texte, éngime*, Paris, Le Seuil, 1975.

ميشال غاليّ

راجع: العَبَث؛ الهزلي؛ المحاكاة الساخرة؛ الهزلية النقدية.

القياس الإضماري — ENTHYMÈME

تعني هذه اللفظة اليونانية بالأصل «ما في عقلنا»، فكرة. وسرعان ما غدت تعني عند أرسطو في مجال البرهان الخطابي القياس (برهان مؤلف من مقدمتين منطقيتين تشكلان برهنة ونتيجة) القائم على إمكانية، وهو بالتالي يرجع إلى رأي معقول لا إلى حقيقة مثبتة. منذ لينتيليين Quintilien (القرن الأول) القياس الإضماري أو القياس البلاغي يعني قياساً مختصراً حذفت منه المقدمة الأولى. إنه حاضر كثيراً في الأدب في «النصوص الفكرية» تحديداً، ولكن ليس فيها وحدها.

خلافاً للفلسفة والاستدلال اللذين ينشدان الحقيقة، فإن الخطابة بحسب أرسطو تعالج المحتمل، الآراء، المعقول. وهي مع ذلك شأنها شأن الاستدلال تلجأ إلى فن

التعليل. وإذا كان الاستدلال يستخدم القياس من مثل 1 ـ جميع البشر يموتون، 2 ـ سقراط من البشر، 3 ـ سقراط إذن سوف يموت، فإن الخطابة تستند إلى الرأي الشائع. إذن هي تعرف ـ من بين الأدلة المصطنعة (أي تلك التي يبتدعها الخطيب المتصنع لا الناجمة عن الوقائع بالذات) ـ وتحت اسم قياس اضماري، قياساً باسم القياس الإضماري تتألف مقدمتيه من علامات محتملة أو ممكنة (على سبيل المثال لينتيليين، V، 14، 25: 1 ـ الخير هو ما لا يمكن استخدامه للشر 2 ـ لا يمكن للفضيلة أن تستخدم لما هو شر، 3 ـ الفضيلة إذن خير. بدءاً من لينتيليين *(المؤسسة الخطابية)* بدا القياس الإضماري أو القياس البلاغي بمثابة تعليل مبتور. يجري حذف مقدمته الأولى غالباً لا لأنها بديهية وإنما على العكس لإظهارها على أنها كذلك في محاولة لإخفاء إشكالية طبيعتها المثيرة للشك. وهكذا وبحسب مبير، نلاحظ (لينتيليين، V، 14، 24): 1 ـ لا يمكن استخدام الفضيلة لما هو شر، 2 ـ إذن هي خير. لا يحتفظ القياس الإضماري بمظهر البرهنة المنطقية المقنعة. ومن جهة ثانية، فإنه بحكم إيجازه وكثافته يبدو أكثر من القياس قدرة على تحريك المؤثرات.

بحسب أرسطو يمكننا التمييز بين شكلين من أشكال القياس الإضماري. يتوقف هذا على ما إذا كانت المقدمات تقوم على المعقول أو على العلامات. في الحالة الأولى، يقوم الدليل على معطيات نفسية (*eikos*، أي على ما نتوقع، على ما يحدث بشكل عام). في المقابل، إذا كانت البرهنة ترتكز على علامة *(sèmeion)* وهذه أحياناً غير قابلة للنقض *(tekmèrion)* ولكنها غالباً ما تكون قابلة للنقاش (وهكذا فإن القياس الإضماري المرتكز على *tekmèrion* يكون صحيحاً فيما الآخر يفضي غالباً إلى سفسطة). وهكذا فإن القياس الإضماري يرتكز على المواضع المشتركة أو البديهيات، ويستنتج خلاصة مما هو مقبول باعتباره بمثابة حقيقية عامة. المقدمة المتضمنة ما هو مشترك تحذف بما أن بداهتها واضحة (فيما لا يستغني القياس المنطقي عن أية مقدمة) وبما أن الكثير من القياسات الإضمارية وردت مراعية للحذف، فقد تمّ تحديد هذا التعليل بمظهره الشكلي المبتور. وهكذا نفهم كيف أن القياس الإضماري الذي يغزو بدقته العقول لطالما استخدم من قبل الخطباء: حذف جملة غاية في البداهة يؤمن السرعة كما يساعد على الإقناع، ذلك لأننا نحذف الجملة التي قد تثير مشكلة. يتلاءم هذا القياس المختصر مع التعليلات القاطعة، الاحترابية، وهو ايديولوجي بامتياز لأنه يقوم على ما هو مضمر، وبالتالي غالباً على التواطؤ الايديولوجي أكثر مما يقوم على مقتضيات المنطق. الاختصار أيضاً يعمل لصالح الاستنتاج. من هذا الواقع الشديد

الحضور في الخطابة ـ بل يكاد يشكل علامتها الفارقة ـ فإن القياس الإضماري متوفر في كتابات الخيال الاحترابية و هكذا نجد عند فولتير في *«كانديد»*: «السيد البارون كان واحداً من أقوى سادة وستفاليا نفوذاً، ذلك لأن لقصره باباً ونوافذ». في سجل آخر، في الشعر ـ وفي كل أنواعه ـ يخلق تواطؤاً مع الجمهور. ماليرب مثلاً في «تعزيته» للسيد دي بيرييه إثر وفاة ابنته كتب قائلاً: «كانت من عالم تلاقي فيه أجمل الأشياء أسوأ مصير».

قد يشتمل القياس الإضماري على شحنة عاطفية قوية عندما يكون الحذف مؤثراً. نذكر مثلاً على ذلك قول راسين في اندروماك «لقد أحببتك متقلباً، ما الذي كنت سأفعله لو كنت مخلصاً؟» (IV، 5، بيت 1365): القياس التام كان سيؤدي إلى إضعاف قوة التعليل والتخفيف من التأثير العاطفي. هؤلاء الأدباء الثلاثة الذي يعتبرون رموزاً أدبية كافين لتبيان مدى رسوخ هذه الصيغة في الأدب: إنها أحد أمكنة إظهار البراعة بامتياز، وكذلك أيضاً لإبراز الايديولوجيا.

Adam J. M., "Syllogisme et enthymème: de la logique au texte publicitaire", *Revue européenne de sciences sociales*, 1987, XXV, n°77, p. 231-241. - Barthes R., *L'Aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, 1985. - Conley T. M., "The enthymeme in perspective", *Quarterly Journal of Speech, 1984, 70*, p. 168-187. - Kibédi Varga A., *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970. - Patillon M., *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1990. - Sprute J., *Die Enthymentheorie der aristotelischen Rhetorik*, Gottingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1982.

جان ـ فردريك شوڤالييه

راجع: الانتساب؛ البرهان؛ الصورة؛ الايديولوجيا؛ الحرب الكلامية؛ فن الخطابة وعلم البيان.

القواعد RÈGLES

الأدب هو فن، وبحكم كونه كذلك، يقتضي «قواعد»، أساليب ووسائل تتلاءم مع هدفه، إنتاج أثر فني ينسجم مع معايير التقويم الجمالي. تشكل هذه القواعد موضوع المؤلفات التي تتناول فن الشعر. لقد انتشرت هذه المؤلفات بخاصة، بما يتعلق بالمسرح والشعر.

يمكن النظر إلى *«الشعرية»* عند أرسطو باعتباره كتاباً يحوي قواعد الفن الأدبي الذي ظهر في الثقافة الغربية. والواقع أنه أرسى معايير ومبادىء من أجل اختيار موضوعات للمأساة والملحمة، ولنسج الحبكة، وللطريقة المفترض اعتمادها لتأليف مختلف أقسام العمل الفني. كتاب *«الخطابة»* للمؤلف نفسه يشتمل هو الآخر على القواعد ـ كما على السلوك ـ الواجب اتباعهما في النصوص المرتبطة بالخطابة.

وهكذا يمكن المزج ما بين تاريخ القواعد وتاريخ المؤلفات المتعلقة بالفنون الشعرية (راجع هذه المادة). طوال المرحلة اللاتينية والعصر الوسيط، ظهرت مؤلفات تحوي الأصول التي يجب مراعاتها في عملية النظم (من مثل البحث: *«قواعد علم البيان الثاني»*، 1411 ـ 32). غير أن ما فيها لم يكن سوى اعتبارات غاية في التقنية. اتسع نطاق المناظرات التي تناولت القواعد بعد عصر النهضة بشكل كبير، وخاصة فيما يتعلق بالمسرح. انطلاقاً من إعادة قراءة *«الشعرية»* أرسطو، تشكلت نظرية للفن المسرحي تربط ما بين توليد التأثير المسرحي ومراعاة عدد من المبادىء. غدت هذه «القواعد» دوكسا إثر المعركة التي دارت ما بين 1628 ـ 1630. معركة تواجه فيها «غير النظاميين» أي أنصار التراجيكوميديا أصحاب المتخيل المتعدد الأمكنة والزمن الطويل والحبكات المتعددة مع «النظاميين» أنصار الوحدات الثلاث، الزمان (24 ساعة) والمكان والعمل، والذين يرون في المأساة النوع الأبرز.

كان شابلين تحديداً الذي كتب *«رسالة حول قاعدة الأربع وعشرين ساعة»* (1630) التي تشكل نصاً مرجعياً لأنصار النظامية ممثلاً لهذه الفئة. بعد هذه المعركة صارت القواعد هي العرف. ليس من دون إثارة أحياناً. لم يخضع لها كورناي إلا بتحفظ، وقسم من «معركة *«السيّد»* (1637) يدور حول عدم تقيده بوحدتي الزمان والمكان. جسد مفارقات مثل هذه المناظرات بشكل بارز في *«الوهم الكوميدي»* (فصل 1635 ـ 36). تقوم الحبكة على أن أباً في معرض بحثه عن ابنه يسأل ساحراً ليعرف مصيره، فيعرض عليه الساحر في مغارته مشاهد متنوعة تريه مغامرات ولده. تمت مراعاة الوحدات هنا بدقة تامة: كل شيء يحدث هنا في نفس المكان (المغارة) وفي مدة مساوية تماماً لمدة العرض (زيارة الساحر)، ولكن هذا أمر مثير للضحك والسخرية: تتطلب مغامرات الابن زمناً طويلاً، وتدور في عدة أمكنة، وبما أنه يغدو كوميدياً، فإن الفصل الخامس يقدم لنا حبكات ثلاث ضمن حبكة واحدة (حبكة المسرحية التي يمثل، حبكة كيفية تحوله كوميدياً، وحبكة المسرحية الأساس). بحيويتها المحسوبة عبرت هذه المسرحية عن الحد الأقصى من التجاذبات القائمة بين المفهومين. بعد ذلك، فرضت القواعد نفسها على الأنواع المكرسة، ومن موليير إلى راسين وڤولتير، تم التقيد بها من قبل الكتاب المسرحيين ـ مع بعض الاستثناءات أحياناً مثل *«دون جوان»* 1665 ـ حملت قواعد «الوحدات الثلاث» ـ أمراً ملازماً: التمييز بين الأنواع. وهكذا ظهرت إعادة التساؤل حول أنواع يعوزها المزيد من التقعيد، عما كانت عليه في موروث العصور القديمة من مثل الأوبرا والدراما. لقد

أنكرتها الدراما الرومانتيكية بشكل كامل. ولم تعد بعد ذلك لتحتل منزلة متقدمة في النتاج المسرحي.

في المجال الشعري، لم تعرف المناظرات حول القواعد لحظات تاريخية بنفس الغزارة. ومع ذلك فإن التقطيع والأشكال الثابتة (راجع هاتين المادتين) هما وبامتياز مجال لقواعد صارمة. ولكنها تقدم العديد من الخيارات، وبالتالي فهي تسمح باتخاذ مواقف من تغير الشكل، لا من صراع يدور داخل نفس الشكل. والواقع أن المناظرة الأكثر أهمية، يبدو أنها تلك التي حدثت في القرن التاسع عشر، مع القواعد أو ضدها. أطاح هيغو والرومانطيقيون بالقوانين الكلاسيكية، بإدخالهم ألفاظاً كانت حتى ذلك التاريخ محظرة على الشعر (العظيم) ومنتهكين الممنوعات المتعلقة بتعاقب مصوتين، كما الأعراف المتبعة في التشطير (استخدام البحر الإسكندري الثلاثي التشطير). غير أن بودلير تحديداً، والذي اعتمد على المخططات الكلاسيكية (السوناتا بخاصة)، هو الذي أعاد طرح القضية، سواء عن طريق غزو الأشكال الثابتة الأخرى (مثل القصيدة الرباعية)، وسواء بما هو أكثر من ذلك والمتمثل باعتماد قصيدة النثر. بعد ذلك، اتجه الشعر نحو ابتكار قواعد خاصة بكل نتاج، بل وحتى بكل أديب (من مثل الآية المخصوصة بكلوديل).

على شاكلة طرح مسألة القواعد الشعرية، عرفت الرواية أيضاً في القرن التاسع عشر تبدلاً في الأساليب. نوع كان حتى ذلك الحين نادر التقعيد، عرف رهاناً جديداً بفضل الجهود التي بذلها فلوبير والأخوان غونكور من أجل «كتابة متفننة» (القوافي الداخلية في الجملة، الأبيات البيضاء في النثر، إقامة إيقاع مخصوص). غير أن طرح مسألة الكتابة الروائية لم ينقطع، كما مسألة النثر الفكري أو النثر الفصيح. والواقع أنه منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبعد بودلير ورامبو تزعزعت فكرة النوع بالذات، وبغياب هذه الدعامة النوعية، فقدت فكرة «القواعد» نقطة ارتكازها الأساسية. ومع ذلك فقد صمدت أكثر في أعراف التفسير والدراسات المدرسية والجامعية، أكثر مما روعيت في عملية الخلق الأدبي.

إذا كانت فكرة الفن تستدعي فكرة «القواعد» اللازمة لهذا الفن، فإنه يمكن لهذه القواعد أن تتدخل على مستويات عديدة مختلفة. أكثرها بروزاً هو المستوى الذي يلائم، كما سبق ورأينا، القوانين المتعلقة بالنوع. غير أن قواعد نوع ما هي ناتجة عن عرف أكثر مما هي قوانين علمية معللة. مستوى آخر، هو مستوى أشكال الكتابة: إنه هنا نظام غاية في التقنية، ويمتزج مع قضايا الوزن، والتقطيع. هناك مستوى ثالث

ينتمي إلى مستوى الدوكسا الثقافية. من وجهة النظر هذه تكتسب «الوحدات» الكلاسيكية دلالتها. إنها مبنية في بعض تعليلات الزمان على هيمنة نماذج العصور القديمة، كما أنها تستند أكثر إلى حجج عقلية أو مراعية لذوق المرحلة. وهكذا فإن وحدتي المكان، والزمان بخاصة، تم اعتمادهما بإسم الوهم الذي على المسرح أن يولده. وبالفعل، فإنه إزاء مشهد يحيلنا إلى أحداث تمتد، في خيالنا، على مدة طويلة من الزمن، لا يمكن للمشاهد، كما يرى شابلين، أن ينسى أنه في المسرح، وأن العرض سيستمر لبضع ساعات في الحد الأقصى، وبالتالي، ومن أجل تأمين المحتمل والممكن (خارجي: راجع المعقولية)، فمن المناسب، ردم الهوة قدر الإمكان بين مدة التخيل ومدة العرض. وهكذا فإن القواعد التقنية للوحدات، تستجيب لقواعد رهان أكثر عمقاً، هو رهان القابلية للتصديق، تقبل الخيال. وكذلك الأمر، إذ بإسم اللياقة (خارجي)، ولكي لا نصدم عقل المشاهدين وندفعهم إلى معاداة الحكاية المعروضة، تم اعتماد قاعدة في المأساة، الامتناع عن عرض الأحداث العنيفة التي تقدمها التراجيكوميا على خشبة المسرح. وفي كلتا الحالتين ترتبط القواعد إذن، بهاجس الفوز برضى الجمهور، أكثر مما تتوخى تحقيق جمالية معينة. وفي المقابل، فإنه يمكن أن يكون التلقي نفسه متضمناً في موضوع التقعيدات بالتلازم مع كتابة النص، كما هو الحال عندما اقترح ب. بوهور *«طريقة لحسن التفكير بمؤلفات الفكر»* (1687)، أعيد طبعه في تولوز SLC، 1988). «قواعد»، حكم وذوق، تتكامل فيما بينها. وهناك مستوى رابع على صعيد التحليل، يتناول العلاقة بين القواعد وتغيير هذه القواعد في الأنواع، أو تغيرات الأنواع. ترتبط المسألة عندها بمسألة الحداثات، ومن هنا، بتطورات الأذواق والجمالية. قامت الحداثة الأولى بالنظرة إلى نماذج العصور، القديمة ـ على الأقل بما اعتبر يومذاك أنه كذلك ـ وذلك لمواجهة العادات الوسيطة الموسومة بالاختلال والشعبوية. الحداثة الثانية في المقابل، تقوم على مبدأ الاختلاف، والذي هو في الواقع رفض للمبادىء الكلاسيكية، لأن هذه اعتبرت في القرن التاسع عشر تجسيداً للذوق البرجوازي. معارضة من هذا النوع، مقبولة بدون شك، يمكن مع ذلك أن تبرز عقبة متمثلة بكونها «عقيدة كلاسيكية» وأنه لم يكن هناك سوى توجه وقانون عام، وربما كان الأمر يتعلق بحالة ذات أبعاد وطنية محدودة. ذلك لأنه ـ وعلى مستوى تحليل آخر وأخير ـ يدخل البعد الوطني أيضاً في الحسبان. في أوروبا الكلاسيكية، كان الأدب الفرنسي مسكوناً بهاجس الانتظام والتناسق، أما في إسبانيا (كانت *«الكوميديا»* قريبة من التراجيكوميديا) وفي إنكلتره (مآسي شكسبير

لم تكن «منتظمة»، فقد كان الأمر مختلفاً. وهكذا، يبدو رهان القواعد كما لو أنه ملازم لسمات عقليات اجتماعية وسياسية: تعبر «الوحدات» في النظام الجمالي عن الاهتمام بالتنظيم والضبط الذي تمارسه «الدولة» في النظام السياسي، والتخلي عن هذه القواعد في زمن توطدت فيه دعائم الدولة يعبر عن الحاجة إلى الحرية، «فن» يغدو إذ ذاك مرادفاً للخلق المبدع دونما قيود، اللهم، إلا تلك التي يقدمها الفنان، لا إلى تقنيات معروفة ومدروسة.

Bray R., *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927. -Bourdieu P. *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992. -Scherer J., *La dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 1973.

آلان ڤيالا

راجع: الانتساب؛ العصور القديمة؛ فن المسرحة؛ علم الجمال؛ المتخيل؛ الأشكال الثابتة؛ الأنواع الأدبية؛ الإيمائية؛ الحداثة؛ الشعرية؛ المسرح؛ التقليد؛ التراجيكوميديا؛ البيت الشعري، نظم التقطيع؛ المعقولية.

القيم VALEURS

فيما يتعلق بالأدب، يمكن أن تتسع كلمة «قيم» لمعنيين مختلفين، بحسب ما إذا كنا نهتم بالقضايا الأخلاقية التي تثيرها النصوص، أو بنوعيتها الشكلية. أو إذا ما كنا نهتم بالطريقة، التي يبسط فيها النص مجموعة آراء: بهذا المعنى، تندرج قضية القيم في الأدب في الجدل الدائر حول الدوكسا والإيديولوجيا. يتجلى ذلك في الأدب، في العقوبة الأخلاقية، في الرقابة والتشريع. ولكن «قيمة أدبية» تعني بمعناها الدقيق، تقييم المؤلفات بالاستناد إلى أحكام جمالية، وفق معايير تجعلنا نصفها على أنها جميلة أو لا.

رأى أفلاطون أن قيم الجمال والخير والحق مترابطة: ترجع الجمالية الحقيقية (الجمال) إلى أخلاقية (ولهذا السبب رأى في «*الجمهورية*» أن الشعراء ـ الذين ينظمون تحت تأثير الإلهام الإلهي، وبالتالي هم «غير مسؤولين» ـ ينبغي أن يخضعوا للفلاسفة، قضاة الخير والحق). أرسى أرسطو في «*الشعرية*»، أسس تصنيعية للأنواع الأدبية، آخذاً بعين الاعتبار، وفي آن معاً الإنجاز (نوعية المؤلفات) والوظيفة (وضعيتها الاجتماعية)، المرتبطة باعتبارات تظهر مدى فاعلية التطهير، وبالتالي تقييم على علاقة بالنفعية. لطالما، شكلت فكرة الترابط بين الموضوع والسجل، قاعدة للتقويم الأدبي: تكررت فكرة الملاءمة بين الموضوع والشكل، منذ هوراس في

العصور القديمة اللاتينية، كما في اللاتينية المتأخرة عبر صورة «دولاب فيرجيل». وهذا بالترابط مع فكرة أن للأدب، والفنون بعامة، مهمة تربوية. تلازمت هاتان الفكرتان، من روما، مع فكرة محاكاة عظماء السابقين. وإذا كانت الفنون الشعرية الوسيطة قد ابتعدت عن ذلك بشكل كبير، فإن المذهب الأرسطي، كان لا يزال هو المسيطر في تلك المرحلة، ومن النهضة حتى أواسط القرن التاسع عشر، جرى تحديد القيمة الأدبية بطريقة تتبدل بالتأكيد، ولكنها مرتبطة دائماً بالايتوس(بروح الشعب) (بما هو مفيد للإنسان) وبالدوكسا (أي ما هو مقبول من الهيئة الاجتماعية): والذي يعبر عن نفسه بالتوصية «التثقيف والإعجاب»، ومحاكاة القدماء، وتمييز الأنواع. قامت المرحلة الرومانطيقية بعملية انقلاب في علم القيم، وبالتالي بتغيير في الأنواع وقوانين الكتابة: جرى تثمين ابتكار وإبداع أنواع غير مسبوقة. في نفس تلك المرحلة، صار الأدب المكتوب باللغة الفرنسية، في فرنسا، أدباً معترفاً به في «المدرسة»، وبالتالي، ازداد انتشاره مع الأيام. دفع الاستقلال المتزايد للحقل الأدبي، بمنظّري الفن للفن في المجال الأدبي إلى اعتبار الأدب قيمة بحد ذاته بصرف النظر عن رسالته الأخلاقية. ومنذ ذلك الحين، هناك أشكال ومضامين، اعتبرت غير مفهومة، من قبل غالبية الجمهور، صار يمكن أن تلحظ على قمة تراتبية القيم: كما هو الحال مع إبهامية مالارميه. أدى عدم رسوخ قوانين الدوكسا الاجتماعية إلى إمكان الدفاع عن لاأخلاقية الماركيز دي ساد، أو نذالة سيلين، باعتبار ذلك دليلاً على التمييز الواجب بين الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي. في موازاة ذلك، أخذت القوانين المفروضة على النتاج الأدبي (الرقابة) تميل نحو التساهل ـ دون أن تزول. ولكن الأدب الملتزم، والمناظرات التي تناولت «القصة الخيالية» في نهاية القرن العشرين، تشهد على أن التوترات، بين تقييم ذي طبيعة جمالية محضة، وتقييم قوامه مدى أخلاقية النتاج لا تزال قائمة.

قد تكون القيم واضحة وصريحة، تأتي على شاكلة إرشادات، وقواعد: الفنون الشعرية والنقد، هي موضع القيم الجمالية بامتياز، القوانين المتعلقة بالأدب، تتناول قيم الدوكسا. كما يمكن أن تكون ضمنية، مستمدة من الأعراف، والتقاليد، والسلوك، والأخلاقيات، بل وحتى من اللاوعي.

وإذا اعتبرنا، أن كل ممارسة تنتمي إلى مبادلات اجتماعية خاضعة لمقاصد متنوعة (سياسية، دينية، تعليمية، احترابية، جمالية، أو تجارية. . .) وأن كل واحدة منها تشتمل على منظومة قيمية (جيد أو رديء، جميل أو قبيح، أخلاقي أو

لاأخلاقي. . .) وأن كل نص يقوم وفق أخلاقية (يقول الحقيقة. . . يقول الخير. . .) وإحساس جمالي قادر على بعثه أو لا. كما يمكن، أن تقوم هذه الممارسات أيضاً، باعتبارها وسائل (مواءمة الأشكال للمقاصد). تتغير تراتبية القيم تاريخياً، وفق هذه المعايير التي سبقت الإشارة إليها. وبالتالي، فإنه ليس بمقدورنا سوى الكلام عن نسبية هذه القيم، كما تشهد على ذلك البانوراما التاريخية التي جرى عرضها أعلاه. وهكذا، وبدلاً من إفراغ المسألة في نسبوية معممة، من الأهمية التركيز على تنوع الحقائق، التي يقودنا إليها، وجودها الملموس: إذا كانت بعض الأشكال قد قُيِّمت بشكل مؤقت (الشعر الملحمي، التراجيديا، ثم الرواية. . .) فإن بعضها الآخر قد لفه النسيان (الشعر التعليمي، التراجي ـ كوميديا. . .)، وإذا كان قد ظهر صراع بين مستوى القيم (هل يمكن لكاتب عنصري أن يكون كاتباً كبيراً؟ هل جاء الطليعيون بقيم مناهضة للقيم الاجتماعية؟) هذه المناظرات، هي نفسها، التي أكدت على تاريخ ما نسميه أدباً. وحتى التأكيد على الجمالية كقيمة بحد ذاتها، وبالتالي كمعيار خاص بالقيمة الأدبية، تندرج عملياً، ولو جزئياً، وفي لحظة معينة، ضمن الحقل الأدبي. وهكذا، لا يمكن لمسألة القيم أن تفصل بين بعديها المكونين لها، الجمالية والأخلاق، تحت طائلة تناسي الإدراج المحتم للأدبي في التاريخ.

Bourdieu P., *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992. -Hamon P., *Texte et idéologie, Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984. -Lafarge C., *La valeur littéraire, Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983. -Mesure S. (dir.), *La rationalité des valeurs*, Paris, PUF, 1998. -Saint-Jacques D., *Que vaut la littérature? Littérature et conflits culturels*, Québec, Nota bene, 2000.

جوزف كواتركو، پول آرون، آلان ڤيالا

راجع: الانتساب؛ الفن للفن؛ الفنون الشعرية؛ القانون والقوننة؛ الرقابة؛ الحقل الأدبي؛ الدوكسا؛ الالتزام؛ علم الجمال؛ روح الشعب؛ الإيديولوجية؛ المحاكاة؛ الأصالة؛ التلقي؛ السجلات؛ الأسلوب؛ المنفعة.



الكاتب

ÉCRIVAIN

أطلق اسم كاتب على من قام بأدوار اجتماعية تعددت واختلفت بحسب الثقافات وبحسب المراحل التاريخية المتنوعة. اللفظة (اللاتينية *Scribanus*: الذي يكتب) استخدمت أول الأمر بالمعنى الواسع لتدل على كل من يقوم بفعل الكتابة بما في ذلك الناسخ "scribe" (النظير المعجمي «لكاتب») والكاتب العمومي (لقد استمر طويلاً وجود اتحاد «كتاب محلفين»). في العصر الحديث (بدءاً من القرن السابع عشر) اتخذت معنى محدداً، أخذت تدل على منشىء أثر أدبي معروف. وهذا فإن الكاتب يضطلع دائماً بالقسم المادي من عمل المؤلف، ولكنه في المجال الأدبي يمتلك قسماً رمزياً خاصاً ومميزاً بهذا الأخير.

لا يكفي القرار الشخصي لمؤلف معين لتكريسه كاتباً. تخضع هذه الصفة لعملية تقويم مستمرة من قبل الجمهور كما من قبل الأنداد والنظراء، لا بل وحتى بالمعارك الكلامية: يجري التمييز بين «صغار» الكتاب و«كبارهم» أو الكتاب «الحقيقيين» حتى ولو كان الأمر بخلاف «شاعر» بل و«معني بالأدب» فإن لفظة «كاتب» لم تشر أبداً إلى دلالة انتقاصية في الاستعمال المتداول. بيد أن نسبة ميزة الكاتب تقطع ثانية تنوع الطرق التي ننظر فيها إلى الأدب. موسعة، يمكن أن نمنحها لكل مؤلف لقصص خيالية أو لأبحاث سواء كان ذلك في مجال الرواية البوليسية أو العاطفية أو الخيال ـ العلمي، مميزة، تنحصر بالمؤلفين المشهود لهم بأنهم فنانو الكلمة. لا يمكن منحها *«مسبقاً»*، وتتوقف على الإجماع الذي يتطور باستمرار.

يرتبط تاريخ الكتاب بتاريخ المكتوب وما بعد ظروف إنتاج وتداول الأفكار. في

المجتمعات التي يشكل فيها المكتوب أهلية موقوفة على أقلية، يكون الكاتب جزءاً من الطبقة المثقفة. قد يكون كاتباً عموماً يحرر المعلومات التي تنقل إليه مشافهة، أو الكاتب المرتبط بتقليد علمي، أو المحرر العامل في خدمة إدارة (كما في مصر القديمة)، أمين سر لشخصية كبيرة، أستاذ، ناسخ للنصوص المقدسة، وعند الاقتضاء كاتباً أديباً. في المجتمع الوسيط كان الكاتب كاهناً وناسخاً، كما يمكن أن يكون شاعراً موسيقياً أو مغنياً قوالاً، دون أن يعتبر مؤلفاً وأقل من أن يكون خالقاً (هذه الكلمة كانت لا تزال وقفاً على الله)؛ لدى الحديث عن الخلق منذ «النهضة» إلى «التنوير»، ومع انطلاقة الطباعة والنشر وانتشار المؤلفات بشكل ضخم، أخذ الأدب يُعرف شيئاً فشيئاً باعتباره نشاطاً خاصاً، وبالتالي اكتسب الكاتب الصفة الاجتماعية باعتباره رجل فن فعلي. اختص اسم الكاتب لنعت من يكتب بفن، وانماز عن كلمة مؤلف (الأكثر عمومية) وعن كلمة «شاعر» (الأكثر محدودية): «بدون اللغة، وبكلمة واحدة المؤلف الأكثر روعة، فإنه دائماً ومهما فعل كاتب رديء» (بوالو، *«فن الشعر»* 1674)، مع توسع المجتمع المدني، ظهر امتياز فنان الكلمات وسوق أدبي عام، وذلك بشكل متلازم مما أتاح لعدد من المؤلفين فرصة البدء بالحصول على مداخيل مستقلة بواسطة كتاباتهم: وهكذا شاعت لفظة «كاتب» للدلالة على من يكتب بفن ويهتم بالأدب. بهذا الاستخدام حلت كلمة «كاتب» محل كلمة «شاعر» التي باتت مخصوصة للتمييز بين شاعر وناثر. كما أن لفظة «الأدب» هي الأخرى ابتعدت عن معناها القديم «المعرفة» لتتضافر قيم الخلق والأصالة والميزة الفكرية في دلالة لفظتي «أدب» و«كاتب». تغيرت وضعية الكتاب عندها بالترابط مع ظهور أماكن عدة لتلاقي من قاموا بالنشر أو يطمحون إلى ذلك: الأكاديميات، الصحافة، قاعات المسرح. ازداد عدد الكتّاب. أقيمت مؤسسات للكتّاب لا بدّ من مرورهم فيها بحسب مراحل معينة أكثرها دلالة على المنزلة الأكاديمية الفرنسية. حصّل الكتاب غالباً «حقوق المؤلفين»، وازدادت ملكيتهم الأدبية رسوخاً مع الأيام في القرنين السابع عشر والثامن عشر. تقاضى بعضهم رواتب في إطار رعاية الآداب. أفاد الكثيرون منهم من تقديمات التبعية. شكلت مجموعة هذه العوامل السياق الملائم «لولادة الكاتب» (أ. ڤيالا) والتي وفرت إنسانياتها السياق الفكري والجمالي. وهكذا فإن الشخصية الاجتماعية للكاتب تغدو مهمة باعتبارها مصدراً أو على الأقل ناقلاً للأفكار والأذواق. تغدو حظوة الكتاب مرتبطة بوظيفة «محضرة» (دوركهايم، *«التطور التربوي»* 1938): إنهم يعدون العروضات «للكبار» ولكنهم أيضاً ينشرون الأفكار ونماذج

تمثيلية للجمهور الواسع. وهم في فرنسا من تولى إعداد قوانين اللغة: الأكاديمية التي حددت «المعجم» أنيط بها هذا الدور لأنها تجمع من الذين يحسنون الكتابة» (شابلين). قال ڤوجيلا إن «المؤلفين الجيدين» هم «أساتذة» اللغة. ومع ذلك فإن وضع الكتاب لا يزال صعباً. مناظرات عديدة جرت حول منزلة كل من الإلهام أو الجهد «التصنيعي» في الكتابة («عشرون مرة على محك الفن، انظر في نتاجك»، بوالو). مناظرات أيضاً حول قضية محاكاة «القدماء» والتجديد والأصالة في «المعركة بين القدماء والمحدثين». صعوبة العيش من نتاج القلم جعلت ولمدة طويلة ـ ولا تزال حتى الآن ـ كثيراً من الكتّاب، «متعددي الموضوعات» يكيفون طريقة كتابتهم مع التموجات السياسية والمهنية: وبالتالي نادراً ما يمكن التوقف عند جمالية فردية شديدة البروز. هذا الوضع كان لا يزال غالباً في القرن الثامن عشر كما يبدو لنا هذا من خلال أعمال ر. دارنتون: استمرت المعطيات البنائية لأول حقل أدبي، بأبرز ما فيها، حتى قيام الثورة الفرنسية.

بعد قيام الثورة ظهرت صورة مختلفة. فمن جهة، ضعف السلطة الدينية الناجم عن الثورة أحدث تحوّلاً في الأدب لجهة القيام بدور مرجعية إيديولوجية جماعية. إنها لحظة «تكريس الكاتب» (پ. بينيشو) التي عبرت عنها «المنارة» (بودلير) أو «الرائي» (هيغو). وهناك من جهة ثانية، الصحافة المنظمة وفق قواعد الرأسمالية التي دخلت بقوة في الأفق المهني للكتّاب في القرن التاسع عشر. كثيرون منهم أمنوا دخلاً لهم عن طريق الكتابة للصحف. كما ظهر تعبير «الأدب الصناعي» بعد سنة 1830 للدلالة على الروايات المتسلسلة. ومنذ ذلك الحين فإن الكاتب، اللهم إلاّ إذا كان ذا دخل أو مهنة تترك له متسعاً للكتابة، كان هو الآخر خاضعاً «لسوق العمل» بالمعنى الحديث للعبارة: يبيع كتاباً سبق أن كتبه، أو يلتزم بتقديم نصوص في تواريخ محددة. قد يكون أحياناً مساعداً مغفلاً لكاتب آخر مشهور يدفع له. وفيما كانت «جمعية رجالات الأدب 1838» تدافع عن الحقوق المعنوية والمادية للكتّاب، ظهرت كردة فعل على وضعية تعامل فيها المؤلفات على أنها سلعة حركة الفن للفن التي تدافع عن منزلة سامية تحل فيها الكاتب. الكتابة «مهمة فكرية» تستجيب لحاجة من «الصدقية» (مالارميه). ضمن هذا التصور، ينصرف الكاتب إلى ما يكتبه بهدف أن يسكب فيه ذاته. يولي انتباهه للشكل كما للفكرة في آن معاً. رغم أنه يطلب الجمال قبل كل شيء، إلاّ أنه يرى نفسه يحتل المواقع المتقدمة للمعرفة. إنه يريد اكتشاف «مظهر لم يره أو يقله أحد من قبل» (فلوبير)، «المعنى السري لمظاهر الوجود» مالارميه. في

هذا التوجه، الفكرة المسيطرة في عملية الخلق هي عمل الكاتب «حرفي الكلمات» أكثر مما هو الإلهام الغالب عند الرومانطيقيين، من خلال العمل التوثيقي الذي يلتزمه الكاتب يقدم مفاتيح لفهم الإنسانية العامة. المكافأة على التضحيات التي تتطلبها عملية الخلق هي تقدير الذات وقيام حلقة من أولئك الذين بمقدورهم التعرف على العاطفة والأفكار المتضمنة في النتاج. ومنذ ذلك الحين تضمنت لفظة «الكاتب» المعنى الإضافي التبجيلي «خالق»، وهي بهذا المعنى لا تشمل أولئك الذين يكتبون مؤلفات ذات طابع تجاري. تقييد للمعنى الذي يشابه الكاتب مع الفنان. وضوح واتساع الرؤى التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في نظرية «الفن للفن» تفسر لنا كيف أن العديد من الأدباء استطاعوا فيما بعد اعتماد عناوين متنوعة وخاصة بروست وفاليري. في نفس الوقت كرّس التعليم الأدب بهذا المنظور كمرجعية عامة: انطلاق مجموعة «كبار الكتاب الفرنسيين» (هاشيت) في ستينيات القرن التاسع عشر تؤشر إلى بداية عملية ترسّخت في القرن العشرين باستبعاد الخطباء والمؤرخين من مناهج التعليم وإعطاء الأولوية فيها للخيال وللعمل الشكلي للغة.

وهكذا وفي القرن التاسع عشر، في فرنسا خاصة، ازدادت منزلة الكاتب عندما غدا الحقل الأدبي مركزياً في الحياة الثقافية. وعندما غدت لفظة «مثقف» متداولة في نهاية القرن التاسع عشر، صار الكاتب الممثل الأكثر حظوة لهذه الفئة متقدماً بذلك على العالم والجامعي. ولكن، ومنذ ذلك الزمن أيضاً استخدم هذا الاسم بطريقة أوسع للدلالة على كل من يكتب نصاً يدعي لنفسه جمالية أو يجنح نحو الخيال.

في المرحلة المعاصرة، تغيّرت الظروف الاجتماعية بطريقة حساسة. لعبت الجوائز الأدبية والتلفزيون اعتباراً من ستينيات القرن العشرين دوراً جديداً. قد يحدث أحياناً أن يتحول الكاتب إلى نجم مع ما لهذا من عواقب شديدة التباين على نشاطاته اللاحقة (ن. هينيك، *«صورة الكبر»* 1999). من جهة ثانية، تطور الدور نفسه: على امتداد القرن العشرين نشط عدد من الكتاب في لجان ملتزمة سياسياً، وأحياناً ظهر التزامهم في مؤلفاتهم، كما عمد البعض أحياناً إلى التعبير بصراحة عن آرائهم دون أن يكتبوا أدباً ملتزماً. وفي كلا الحالين ترسخت صورة الكاتب الممدنة بقوة. يضاف إلى هذا احتل كتّاب متحدرون من الشعوب المُستعمَرة منزلة بين الكتاب المرموقين. الاضطهاد الذي يتعرّض له الكتاب في البلدان المختلفة يذكرنا بأن الظروف السياسية المناسبة لكتاباتهم ـ وبوجه خاص التسامح والديمقراطية ـ لا تزال غير متوفرة. في بعض الحالات، وكما تظهر ذلك بعض الأعمال الحديثة عن الأدب في كيبيك، يعطي

الوضع الاجتماعي الصعب للغة ما دلالة خاصة للعملية الأدبية باعتبارها تأكيداً للهوية. أثار عدم المساواة بين الجنسين مطالبة عدد من النساء بالاعتراف «بالكاتبة» مقابل «الكاتب». في جميع هذه الحالات يبقى امتياز وظيفة الكاتب بموازاة الشهرة التي قد تؤمن دخلاً مهماً للكتّاب الأكثر شهرة. يضاف إلى هذا أن وضعية الكاتب وضعية مشتهاة وتمنح أحياناً منزلة اجتماعية لأدباء ليس لديهم أية مخصصات أخرى.

Beaudet M.-A., *Langue et littérature au Qubéc,* Montréal, éd., L'hexagone, 1991.- Bénichou P., *Le Sacre de l'écrivain,* Paris, Corti, 1973. - Durkheim É., *L'évolution pédagogique en France,* Paris, PUF, 1938. - Torres A., *La sience-fiction française,* Paris, L'Harmattan, 1997. - Viala A, *Naissance de l'écrivain,* Paris, Minuit, 1985.

ريمي پونتون

راجع: المؤلف؛ الحقل الأدبي؛ النشر؛ الجمالية؛ الأدب؛ المخطوطة؛ الملكية؛ الأدبية.

الكاتب POLYGRAPHE

راجع: المؤلف؛ الآداب الجميلة

الكاثوليكية CATHOLICISME

تشكل الديانة الكاثوليكية التيار الديني الأكثر أهمية في العالم الغربي منذ 2000 سنة. تجلت هذه الهيمنة بنفوذ مؤسساتي للكنيسة على الحياة الثقافية وبانتشار الكتابات المقدسة (الإنجيل) أو تلك المدافعة عن العقيدة، وفي المجال الأدبي بسلسلة من المهمات الموكولة إلى الأدباء. بصفتهم مؤمنين، كان على هؤلاء أن يساهموا في التعليم ونشر الإيمان، والدفاع عنه عند الضرورة. وبصفتهم أدباء كان عليهم الخضوع لقواعد الحياة الاجتماعية التي تحددها الكنيسة: ضوابط (أخلاقية أو دينية) وأساليب القمع («فهرس» الكتب المحرمة) أمور طبعت الحياة الأدبية.

شكل الكتاب المقدس وكتابات «آباء الكنيسة» قاعدة الأدب الكاثوليكي: احتموا بالميتولوجيات ومرموزات العرض الرمزي المسموح. عمل أوائل الكتاب المسيحيين، والمدافعين عن العقيدة ترتوليان وجوستين على الفكاك من الموروث القديم والوثني مع الحفاظ على فعاليته البيانية. اكتملت جميعة هاتين الثقافتين عند سان اغسطين الذي صهر صوراً استوحاها من شيشرون في معتقدات وصور استمدها من الكتاب المقدس *«الاعترافات»* (393 ـ 401). كفيلسوف عرض العقيدة التي سيطرت طويلاً على الفكر الوسيط: الإنسان فاسد تماماً بفعل الخطيئة الأصلية ولن

يعطي الرب نعمته إلا لعدد قليل من المختارين، يحول هذا الفساد بين الإنسان وبين القدرة على معرفة «الخالق» بوساطة العقل، وهكذا عليه الخضوع للمشيئة الإلهية عن طريق الإيمان.

وإذا تجاوزنا الغزوات وحركات «الهرطقة» التي قمعت فإن الكاثوليكية، وهي الديانة الرسمية منذ القرن الرابع، لم تواجه طوال العصر الوسيط أية مؤثرات خارجية. كان هاجسها صون المجتمع. عكس الأدب هذا الواقع السياسي ـ الاجتماعي: أناشيد ـ تواريخ القديسين، تراتيل، مزامير، أشعار صوفية وكنسية، أسرار وخفايا آلام السيد المسيح، هذا ما يتكون منه مجمل ما احتفظ به ووصلنا مكتوباً من تلك المرحلة. أناشيد البطولة حكايا لطيفة وملاحم تمجد الفضائل والفروسية ومن هنا مساهمتها في الجهود المبذولة لدمج النظام الاقطاعي في الحق الإلهي. فيما يتعلق بالحملات الصليبية التي جاءت استجابة لتحريضات بابوية فقد تغنى بها كل من المؤرخين ڤيلها ردوان وجوانڤيل.

واعتباراً من القرن الثامن عشر أسست جمعيات تعيش على الصدقات مهمتها التصدي للهرطقات والعودة إلى حياة الزهد الإنجيلية. عبرت الرحمة الأكثر إنسانية عن نفسها في أدب صوفي (سان فرانسوا داسيز *«مؤلفات روحية»* (1209 ـ 1223) والذوبان في إنسانية يسوع والعذراء (سان برنار *«بحث في حب الله»* (1126).

وبتأثير من المعلم ايكهار وريزبروك، نشأ في «ريناني» و«فلاندره» تيار زهدي (La devotio moderna) قوامه القناعة بأن الحياة الروحية ثمرة مسيرة شخصية، أنتج العديد من المؤلفات التي تدعو إلى الرحمة وقصائد زهدية انتشرت في أرجاء العالم المسيحي. بلغت هذه الحركة ذروتها *«تقليد يسوع المسيح»* للألماني توماس كمبيس (1424). كان له تأثير كبير على لوثر وأيضاً على مؤسس رهبانية اليسوعيين اينياس دي لويولا، القديسة تيريز داڤيلا، وجان دي لاكروا.

في القرن الثالث عشر، وفي نفس الخط الذي يعتبر أن الإنسان هو حقيقة الكون المركزية، عمل سان توماس ومدرسيين على تصنيف المعرفة بفعل مفاهيم ـ مأخوذة من أرسطو ـ في متناول المعرفة البشرية. فرضوا تقنيناً للجمالية التي توجه الأدب الآتي: يجب أن يكون الأثر جميلاً، عقلانياً، أخلاقياً ومتناسباً مع الإنسان.

«النهضة» واختراع المطبعة في نفس الوقت وبداية «الإصلاح» عملت على زلزلة الثوابت الدينية. من أجل حماية المؤمنين من هذه المؤثرات المضرة، نشرت الكنيسة كاتالوجاً يحوي أسماء الكتب التي يجب تجنبها وعدم اقتنائها «لائحة الكتب المحرمة

«L'Index» (الذي استمر نشره إلى حوالى سنة 1960 على الأقل). ومع ذلك فإن الأنسيين إذا كانوا قد طرحوا الأسئلة حول الموضوع الديني والإيكلروسية إلا أنهم لم يتطرقوا إلى موضوع وجود الله. مونتيني، مؤمناً، لم يتساءل إلا عن الحقيقة الاجتماعية معتبراً أن ما وراء المادة خارج قدرة الملكات البشرية على الفهم، فيما يتعلق برونسار فإنه يستخدم الميتولوجيا الوثنية لإتمام رؤيته للأبعاد الكونية للديني. أدت الصراعات الدينية إلى التزام الكتاب الكاثوليك (رونسار مثلاً) والتزام أدباء المعسكر الآخر، البروتستانت (أوبينيه مثلاً). هناك أيضاً حركة «مناوئة ـ الإصلاح» التي عملت على شحذ الدعاية للكثلكة وشجعت انتشار الأدب الزهدي.

في القرن السابع عشر سيطرت الكثلكة بفضل التحالف الذي أقامه لويس الرابع عشر بين الملكية والمؤسسات الدينية. اختارت الكنيسة أدباً يدعو إلى التقوى على لسان المطران فرنسوا دي سال «*مدخل إلى حياة التقوى*» (1609) بدلاً من التصوف الفردي بشكل خطير. ومع ذلك لم يتحقق الانسجام وأدلى الأدباء بدلوهم في الاختلافات الدينية: ظهرت نصوص صارت نماذج مستمرة، ظهر تقريظ الجنسينيين من قبل باسكال، فصاحة بوسييه ضد البروتستانتية والطمأنينية. وجد الحماس الديني الذي طبع المرحلة صعوبة في التكيف مع حريات الأدب الدنيوي. لكي لا يكون موضع شبهة حاول هذا الأخير الجمع بين الأخلاقي والجمالي كما رغب العديد من الأدباء في معالجة موضوعات مسيحية. كتب كورناي «*تيودور عذراء وشهيدة*» (1645) و«*تقليد يسوع ـ المسيح*» (1653) وكتب راسين «*استير*» (1689) و«*أتالي*» (1691). نشط الأدباء اليسوعيون وأظهر كل من ديماريه وسانت سورلين أن أمثال المسيح يجب أن يؤخذوا نموذجاً للخيال. ومع ذلك بقيت الكنيسة على حذرها خاصة إزاء المسرح. في سياق الثورة التفسيرية التي ضربت المؤمنين وغير المؤمنين كان القرن الثامن عشر حرجاً بالنسبة «للكنيسة» وإن كان طابعه العام إيمانياً.

وفيما عملت الثورة الفرنسية على تجريد المؤسسات الكاثوليكية من وظائفها الاجتماعية فإنها حرصت على تبرير ذلك بأنها تعمل على خلق جنة أرضية. في المقالات النقدية والرسائل الهجائية، في القصائد والنصوص الدعائية أُعيد تأويل معاني الصلب المسيحية، البعث والآلام والتدبير بما يتلاءم وهذا الاتجاه وبات المسيح تجسيداً للامتسرول الثوري (اللامتسرول: لقب الثوار الفرنسيين عام 1793 م.م). استعاد الرومانطيقيون هذه الجدلية خصوصاً خلال ثورة 1848. تبنى هذا المفهوم بعض رجال الدين ـ مثل لامينيه ـ الذين تقبلوا الثورة مدشنين بذلك

الكاثوليكية الاجتماعية. في هذه الأثناء لم يتقبل الجميع الابتعاد عن الكثلكة. وهكذا فإن شاتوبريان عمل على الإشادة بالفضائل الثقافية والدافعة إلى التحضر في هذه الديانة *«عبقرية المسيحية»* (1802). في نفس الوقت اندفع المناهضون للثورة بونالد وميتر في دفاع عنيف عن الكثلكة مما أثر بشكل واضح على مجمل النصوص النقدية والهجائية الرجعية وذلك حتى القرن العشرين (لاكوردير، ڤيو، دوديه، مورا، بارديش).

في فرنسا، كانت إحدى النتائج الناجمة عن فصل «الدين» عن «الدولة» ـ الذي كرسه قانون 1905 ـ تفتح شعور قوي بالهوية لدى الأقلية الكاثوليكية. وفي هذا السياق ظهرت مجموعة من الكتاب المؤمنين الذين عملوا على تجديد الآداب الكاثوليكية وعلى خلق فن خاص، أحياناً على هامش التيارات الجمالية المعاصرة. بلغ هذا التيار ذروته بدءاً من سنة 1870 مع ڤيرلين، هيسمانس، كلوديل وبلوا وتلاهم موریاك وبيرنانوس. مزج هؤلاء الأدباء بين تمجيد الوحي والوصف الواقعي لدناءة الإنسان بدون الله، وأيضاً ـ وهذا شيء جديد ـ الشكوك التي يكابدها الإنسان المؤمن. لم تعرف كيبيك وبلجيكا دنيوة هذه البنى الثقافية.

استمر الأدب في كيبيك خاضعاً على نطاق واسع لهيمنة كاثوليكية ورعة حتى منتصف القرن العشرين. الاستقلال الذاتي للأدب تشكل فيها تحديداً في مواجهة الضغط الديني. انطلاقاً من هذا شعر أدباء كاثوليكيون بلجيكيون مثل هـ.كارتون دي ويار، هـ.داڤينيون، ب.نوتمتب، أو من كيبيك مثل س.روا، ل.غرو، ل.أ.سافار، الفاعلين في المؤسسات الثقافية شعر هؤلاء بحاجة أقل إلى إنتاج جمالية متجددة.

تابع التقليد الأدبي الكاثوليكي التقريظي مسيرته في النصف الثاني من القرن العشرين مع أدباء مثل أ.فروسار، ج.دانييلو وبنسبة أقل مع ج.سيسبرون وس.نيس ـ مازير. في موازاة ذلك انتشر أدب عُرف بأنه «كاثوليكي الاستلهام»: غير ملتزم بشكل جلي، متحرر من الأوامر والنواهي الأخلاقية ولكنه ينضح بالاهتمامات الدينية (ج.غرين، ف.ماييه جوريس، م.جوهاندو، م.كلاڤيل). جمع الكاتبان أ.ديكوان وج.كيرول بين التفكر الديني وتقنيات الرواية الجديدة.

مزروعاً في الموروث الإنجيلي، أيمكن لوعي ما المحافظة على قدرته الإبداعية؟ هذا سؤال لم يطرح في الفترة التاريخية التي كانت «الكنيسة» الكاثوليكية مهيمنة فيها. غالباً ما كان الكتاب الكاثوليك يعانون تمزقاً ناجماً عن ضرورة كتابة مؤلفات أخلاقية وموجهة من جهة، والتقيد بقوانين الحقل الأدبي التي تفرض حرية

الكاتب من جهة ثانية. بعض الكاثوليكين، موررياك مثلاً، رأوا أن أرثوذكسيتهم كافية لتأمين أرثوذكسية النتاج باعتبار أن هذا الأخير لا يمكن إلا أن يكون انعكاساً للعقيدة.

قد يكون مصدر التزام بعض الأدباء بالكنيسة الكاثوليكية عائداً لدوافع غير دينية. تقاريظ الكثلكة التي نجدها في نتاج باريس هي في جوهرها موقف سياسي محافظ *«رواية الطاقة الوطنية»* (1897 ـ 1902).

يفسر تشبع البنى الاجتماعية القوي بالكثلكة (التعليم، الصحة، المؤسسات الثقافية) والذي استمر طويلاً مسيطراً في بلجيكا وكيبيك، وبنسبة أقل في فرنسا، يفسر المنزلة المهمة التي احتلتها في الأدب الحديث سواء بالإفادة من رمزيتها أو ميتولوجياتها أو حتى برفض مبالغاتها وانحرافاتها العقائدية. (س.دو بوفوار، *«مذكرات صبيّة عاقلة»* (1958)؛ ف.ويبرغان *«فرانز وفرانسوا»* (1997). في موازاة ذلك تمارس «الكنيسة» تأثيراً مباشراً على القراء بوساطة تصنيف أخلاقي للكتب (جمعية لنشر الكتب الجيدة، أو *فهرس*)، وشبكات للإنتاج والترويج الخاصة بها، ومجلات وجمعيات للأدباء. تتوقف فعالية مجمل هذه الأدوات على السياق الاجتماعي: ضعيفة نسبياً في فرنسا الجمهورية، ولكنها استمرت قوية جداً في كندا الفرنسية حتى قيام «الثورة الهادئة» في كيبيك. إن حقيقة التأثير الكاثوليكي على الأدب لا يمكن أن يقاس بعدد المؤمنين الكاثوليك الملتزمين وإنما بالرسوخ المستمر للمؤسسات وايديولوجيتها.

Bowman F. P., *Le Christ romantique*, Genéve, Droz, vol. 134, 1973. -Gugelot F., *La conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885-1935)*, Paris, CNRS, 1998. -ORCIBAL J., *Études d'histoire et de litécature religieuses (XVI-XVIII s.,)* Paris, Klincksieck, 1997. -Coll.: *Je sais-Je crois. Encyclopédie du catholique au XX^e s. Les Lettres chrétiennes*, vol. 114-120, Paris, Fayard, 1957. *-Littérature et religion au Moyen Âge et à la Renaissance*, Vallecalle J.-C. (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997.

سيسل ڤاندرپلان

راجع: التنسك؛ الكتاب المقدس؛ الأدب الملتزم؛ القِداسة؛ الجنسينية؛ السرِّيات، الصوفية (التصوف)؛ الأهواء (العواطف)؛ الآبائية؛ الطمأنينية؛ الإصلاح الكاثوليكي؛ الدين.

CARAÏBE الكاريبي

انطلقت الآداب الكاريبية (أو الأنتيلية) باللغة الفرنسية من الجزر الفرنكوفونية الواقعة في الكاريبي التي تضم هاييتي و«الأنتيلات الصغرى» (سانت ـ لوسي،

لامارتينيك، غواديلوپ، غويانا). نجد بين الأدباء الأنتيليين زعماء حركة الزنوجة التي لقيت صدى عالمياً مهماً. بدأت هذه الآداب نضالاً ضد المستعمر لتغدو اليوم مرسى خيالياً في الحقائق الجزيرية.

اكتشفها في العام 1492 كريستوف كولومبس، تم التعرف إليها في أوروبا عبر «علاقات» المرسلين. يعتبر الأب لابات وبدون شك صاحب الكتاب الأكثر أهمية في نوعه *«رحلة إلى جزر أميركا»* الذي ظهر سنة 1722.

استعمرت باعتبارها جزراً للسكّر، أرضها مستغلة من قبل الزراع. ولتأمين اليد العاملة الزراعية تم جلب العبيد من مختلف البلدان الأفريقية بوساطة سفن محملة بالكامل. نتج عن هذا مزيج من اللغات، والأعراق والثقافات، مما أوجد الشعوب الكريولية الأنتيلية. مؤلفات أدبية «دخيلة» متنوعة، أي ذات استلهامات استعمارية، نشرت شيئاً فشيئاً في أوروبا صورة عالم أنتيلي مسكون من قبل «بدائيين» كريول منمطين.

لجزر الأنتيل تاريخ استعماري مشترك منذ الاستيطان الفرنسي في العام 1635 وحتى استقلال هاييتي 1804. تشهد أوائل النصوص الأدبية على هذه الحقبة: ولدت النصوص الأدبية الكاريبية الفرنكوفونية أولاً وقبل كل شيء نتيجة الحاجة إلى تقويم وإعادة الاعتبار لمجموعات بشرية نغص عيشها «التاريخ» وغدت ضحية البحث عن هوية. في هذا العمل الكتابي حيث يسيطر موضوع الهوية تقترن لغتان وثقافتان تتقاطعان في فرنسية غالباً ما تجنح نحو الكريولية والعكس بالعكس.

في هاييتي ظهرت أول رواية تعالج موضوع العبودية والعتق *«ستيلا»* لكاتبها ايميريك بيرغو، وذلك في أوائل القرن التاسع عشر. انتشر الأدب الهاييتي عندها في هاييتي وفي فرنسا، ثم في كيبيك والولايات المتحدة: القسم الأكبر من النتاج الأدبي الكاريبي في أيامنا هذه يعود لأدباء هاييتيين في بلاد الانتشار (رينيه ديبيستر، إميل أوليفيه، جورج انغلاد، داني لافيريير). كان علينا الانتظار حتى القرن العشرين لسماع صوت «الأنتيلات الصغرى». حدث ذلك في باريس، في العام 1935 عندما التف حول مجلة *«الطالب الأسود»* أعضاء المجموعة التي أسست «الزنوجة». من بين هؤلاء اثنان من الأنتيل: ليون غونتران داماس مع *«صباغات»* (1937) وخاصة مع ايميه سيزير و *«دفتر العودة إلى الموطن الأصلي»* (1939). عبرت «الزنوجة» عن نفسها بعملية تقويم واسعة للتجربة المعاشة «زنجي» مقيمة الجسور بين الأنتيل وأفريقيا. حرك شعر سيزير جيلاً كاملاً من الأدباء الباحثين عن هوية.

تجاوبت «الزنوجة الغنائية» في هاييتي مع «زنوجة» «الأنتيلات الصغرى»

وعرضت بؤس المعاش «الزنجي» عبر «واقعية مدهشة» غنية بالمجاز. وسرعان ما تم استبدال «الإدهاش» بتفكر اجتماعي متجذر في المألوف: قاد نظام دوفالييه الهايتيين إلى تفكير ناقد سيطر على مجمل النتاج الأدبي. أدت السياسة والبؤس إلى دفع العديد من الهايتيين لاختيار المنفى، مما ولد أدباً مهماً في الدياسبورا.

تلت حركة الزنوجة في الأنتيل ما عرف باسم «الأنتيلية»: ادوار غليسان الذي تعلق بالخصوصية الثقافية للأنتيل قاطعاً مع الارتباط بإفريقيا الذي نادى به سيزير معتبراً هذا الأمر من الماضي. الكريولية التي أقامها كل من باتريك شاموازو ورافايل كونفيون تلت الأنتيلية مما جعل الأنتيل في حالة تضامن مع جميع الشعوب الكريولية.

بحث الأدباء الهايتيون والأنتيليون الذين كتبوا باللغة الفرنسية باندفاع شديد عن هويتهم المشدودة إلى قارات ثلاث (أفريقيا، أوروبا، وأميركا) مستلهمين واقعهم الجُزري. كان الأدب الهايتي مع الأدبين البلجيكي والكيبيكي أول من طرح السؤال حول هويته ووضعه كأدب فرنكوفوني مختلف عن الأدب الفرنسي. حال فقر البلاد والأنظمة الديكتاتورية المتعاقبة دون قيام مؤسسة أدبية محلية قوية. أدى تعرض الصحف والكتب للمراقبة أو المنع بين الحين والآخر إلى نمو الحياة الأدبية خارج هايتي في حواضر الدياسبورا المهمة. ومع ذلك فقد شهد هذا الأدب طبعات شعبية مختصرة في الوطن الأم وتم تدريسه في مستويات التعليم المختلفة.

آداب غواديلوب، وخاصة آداب المارتينيك المنشورة في فرنسا قدمت ثوابت إضافية للاستقلال الذاتي للأدب الأنتيلي. لم يحل الغنى الأدبي للأقسام الفرنسية ما وراء البحار بين الأدباء وبين إبراز توالي العبودية والمتخيل الكريولي ليصبحوا وبشكل نهائي على مسافة من الأدب الفرنسي. مسكونين بالحلم، مساهمين بالسريالية على طريقتهم، بدوا حريصين على مقاومة الأفكار المسبقة وعلى تأكيد شخصيتهم الكريولية بوساطة اللغة الفرنسية. حظي أدباء الأنتيل برؤيا من الطراز الأول على المستوى العالمي.

Antoine R., Césaiv *Rayonnants écrivains de la Caraïbe: Haïti, Guadeloupe, Martiniqe, Guyane. Anthologie et analyses*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1998. - Chamoiseau P., Bernabé J., Confiant T., *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1989. - Condé M., *Le roman antillais*, 2 t., Paris, Nathan, 1977. - Glissant É. *Le Discours antillais*, Paris, Le Seuil, 1981.

ميشال تيتو، آن ـ ماري بوسك

راجع: المركز والمحيط؛ الأدب الاستعماري؛ كريول؛ المجلوبية (الإغرابية)؛ الفرانكوفونية؛ الهورياتي؛ ما بعد الكولونيالية.

الكاريكاتور CARICATURE

راجع: الأمزجة، الهزء

الكتاب LIVRE

في الأصل تعني كلمة كتّاب *(Livre)* (المشتقة من اللاتينية Liber) القشرة النباتية الرقيقة الواقعة بين الخشب واللحاء والتي تستخدم للكتابة عليها. كما تستخدم الكلمة أيضاً للدلالة على أقسام كتّاب ما. وحدت الأونيسكو تحديد الكلمة وذلك عن طريق ربطها بمعايير تقنية: «منشور غير دوري مطبوع يحوي 49 صفحة على الأقل (لا تحسب صفحات الغلاف) [. . .] يوضع في متناول الجمهور» إذا كان عدد الصفحات أقل من 49 صفحة أمكن الكلام عن «كراس أو كتيب».

في العصور القديمة ظهرت أوائل الكتب على شاكلة لفافات *(Volumen)* مؤلفة من بردي ملتف حول قضبان. في بداية التاريخ المسيحي حل الـ *(Codex)* محل الـ *(Volumen)* وهو مجموعة دفاتر مخيطة تأخذ شكل الكتب التي نعرفها اليوم. بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية لجأت الثقافة الرومانية إلى الأديرة التي صارت مراكز الإنتاج والحفظ (نتيجة عمل النقلة وقيام المكتبات). تم استبدال ورق البردي بالرق، وهو جلد ماعز أو خروف عولج بطريقة تجعله صالحاً للكتابة عليه. في القرنين الرابع عشر والخامس عشر عمل كبار الأمراء على نشر التوجه إلى «كتب الأيام» التي هي عبارة عن مجاميع للصلوات شديدة الزخرفة. قلب اختراع المقاطع المتحركة وأول صحافة مطبوعة والمنسوبة إلى غوتنبرغ في منتصف القرن الخامس عشر، قلب أساليب إنتاج الكتاب الذي بات الآن يصنع من الورق الأسهل استعمالاً والأقل تكلفة من الرق. ولأول مرة في التاريخ تجاوزت قدرات إنتاج النشر طلب الجمهور. أدخلت المطبعة الثقافة المكتوبة في منطق صناعي يخلق العرض فيه الطلب. وسرعان ما غدت تقنية الصناعة الجديدة هذه التي عمت أوروبا وسيلة تعمل في خدمة الأفكار الجديدة، وشجعت على الإنتشار السريع لطروحات «المصلحين». كما نشرت وعلى نطاق واسع نتاج الأدباء القدامى سواء باعتماد النص الأصلي أو المترجم، وبهذا قلبت أوضاع الحياة الفكرية والأدبية.

لم تتأخر غزارة الإنتاج في إثارة حذر وعدائية السلطات القائمة التي أقامت

أجهزة لمراقبة المطبوعات. أنشأ فرانسوا الأول في فرنسا سنة 1537 ما عرف باسم الإيداع القانوني. أصدر مجمع ترانت في منتصف القرن السادس عشر (1545 ـ 1563) قانون *(L'Index Librorum prohibitorum)*، شكل من أشكال الرقابة الدينية الدائمة الفاعلية. كما ظهر نظام لمنح امتيازات المطابع وأذونات النشر. وهكذا بات ظهور النسخ المقلدة والمطبوعات السرية له ما يبرره في أواسط القرن الثامن عشر، حيث بات انطلاق النتاج وانتشار الصحافة وازدياد عدد القراء، عوامل مساهمة في تكوين رأي عام. في تلك المرحلة من مراحل «النظام القديم» شكل الأدب الفرنسي قطاعاً قليل الأهمية نسبياً من النتاج الكتبي، ولكنه يمتلك خصوصية تقديم كتبت غالباً أرخص ثمناً من المعدل: وهكذا بدت كما لو أنها من أشكال الكتاب «المطابق لذوق العصر». لكن في نفس الوقت شكل الكتاب ناقلاً لشكل من أشكال التلقي السريع النمو، المطالعة ـ التي زاحمت السماع والمشاهدة.

خلال القرن التاسع عشر، صار الكتاب، الذي أخذ اقتناؤه يزداد سهولة، مادة استهلاكية رائجة. عملت مكننة تقنيات إنتاجه على زيادة السحب على تخفيض الكلفة مما عمم شيئاً كان حتى ذلك الحين وقفاً على نخبة. ساهم إصدار مجموعات بثمن بخس، وإطلاق كتّاب مقابل فرنك واحد على شيوع المطالعة في مختلف طبقات المجتمع. استجابت الرواية الشعبية المصورة، والدليل العملي، والمؤلفات المبسطة للعلوم، والأدب المخصص للفتيان لاتساع جمهور القراء وإلى رغبتهم في تنوع القراءات. ومنذ ذلك الحين غدا الأدب موضوعاً أساسياً للمطالعة، وازداد تنوع شكل الكتاب الذي يحويه: كتّاب رخيص الثمن مخصص أساساً للجمهور من جهة، طبعات فخمة مخصصة للأدباء المكرسين، أو نسخ قليلة العدد لشعر الطليعيين من جهة ثانية. استمرت دمقرطة الكتاب والقراءة في القرن العشرين مع التوصل إلى تقنيات جديدة في الإنتاج. قلب كتّاب الجيب ـ الذي ظهر في القرن السابع عشر ولكنه ازدهر في هذه المرحلة ـ قلب عملية الانتشار وذلك بتقديمه بقياس مكثف على شيء من المتانة والجاذبية، والأهم أنه غاية في الرخص كتاباً، سبق أن نشر في طبعة أغلى ثمناً. تمثل الكتب المطبوعة على هذا النسق اليوم ما يقرب من ربع العناوين المنشورة وثلث مجمل الإنتاج. بل توصلت المجموعات التي تعتمد هذا المقاس إلى أن تطبع مباشرة كتباً تنشر لأول مرة لم يسبق لها أن نشرت بالمقاس المعروف. ظهور الكتاب الألكتروني والنصوص المكتوبة على ناقل رقمي أدى إلى ظهور أشكال جديدة من النشر والقراءة. وواقع الحال أن المعلوماتية قدمت تسهيلات جديدة في عملية

التواصل مع النصوص المتنوعة، والرجوع إلى الأبحاث، بيد أن استخدامها لا يزال أضعف من جعلها تحل محل الأشكال الورقية التقليدية.

Blasselle B.L., *Histoire du livre* (2 vol.) Paris, Gallimard, 1997-1998. -Chartier R., *Le livre en révolutions,* Paris, Textuel, 1997. -Escarpit R. *La révolution du livre,* Paris, PUF, 1965, -Martin H.-J., *Histoire et pouvoir de l'écrit,* Paris, Perrin, 1988. -Coll.: *Histoire de l'édition,* H.-J. Martin & R. Chartier (dir.), Paris, Promodis, 1990-1995.

جاك ميشون

راجع: النشر؛ تاريخ الكتاب؛ الطباعة؛ الانترنيت؛ القراءة والقارىء؛ وسائل الإعلام؛ الإشهار (النشر).

الكتَّاب الأخلاقيون MORALISTES

تعني هذه الكلمة الأدباء الذين يكتبون عن سلوك وقيم الإنسان في المجتمع. في نهاية القرن السادس عشر، وفي السابع عشر، ودون مطالبة بالتسمية، شكلت سلسلة من الكتَّاب، من مونتيني إلى لابريير، تياراً نصف أدبي ونصف فلسفي يصف الأخلاق بطريقة تميل غالباً إلى النقد، مكتفية بالقليل من التعليم. على صورتهم، وإنما في سياق مختلف، استمر أدباء آخرون في القرون اللاحقة بالتفكر الأخلاقي الذي كانوا غالباً ما يعبرون عنه بالأشكال الموجزة (حكم، أمثال، أقوال مأثورة، جوامع كلم). ربطت هذه الخاصية الشكلية بين أقوال مختلفة المضمون، ولكنها تشترك جميعاً في التساؤل حول إمكانات وحدود كتابة في الأخلاق.

قادت الدنْيَوة المضطردة للحياة المدنية في عصر النهضة إلى إعادة التفكير بالإنسان والعالم ضمن إطار ثقافي جديد. ودون أي قطع مع التناسق المسيحي، وإنما ضمن السياق المأساوي «للحروب الدينية»، جد عدد من الأدباء في البحث عن طريقة جديدة للعيش في المجتمع تقوم على معرفة أفضل للذات، وباعتماد سلوك أكثر تلاؤماً مع العالم الواقعي. جرى استلهام *«الأخلاق»* لأرسطو، كما الأدباء اللاتين الذين كتبوا في الأخلاق، وبخاصة الرواقيين، مثل سينيك في *«رسائل إلى ليسيليوس»*. ومنذ بدايات القرن السابع عشر، امتنعت الفلسفة الأخلاقية عن أن تكون حكراً على المعاهد لتغدو شأناً مدنياً مرتبطاً بظهور الصالونات والكياسة. من هنا صدور كتابات الأخلاقيين النقدية التي تدين العادات (مونتيني، باسكال، لاروشفوكو، لابريير) وكذلك أخلاق ملزمة أو غاية في المثالية. في موازاة ذلك، العديد من النصوص الأخرى، التي نادراً ما وصفت بأنها أدبية، عبرت عن اهتمامات اجتماعية بموضوع السلوك: مباحث في آداب السلوك، آداب الحديث، معرفة اللياقة والأدب. نشرت

هذه المؤلفات دون انقطاع منذ القرن السادس عشر، ولكن مع إصرار خاص في بعض المراحل (كما في القرن التاسع عشر، عندما سعت البرجوازية إلى اختراع قواعد للسلوك).

أرسى كتّاب مونتيني (*«الأبحاث»*، 1580 ـ 1592) نوعاً (البحث) وكتابة (الشذرات). أثر مضمونها الفكري على الرواقية المسيحية لنهاية القرن السادس عشر تحديداً، ومن ثم ليغلب على حقل الدراسات الأخلاقية خلال النصف الأول من القرن السابع عشر. جعل غييوم دي فير في *«الفلسفة المقدسة»* (1585) من العقل، المساعد المميز للإيمان، وفي نفس الوقت كابحاً للأهواء التي تعصف بالإنسان. تمتع بيار شارون، تلميذ مونتيني، والمدين بالكثير لدي ڤير، بشعبية كبيرة طوال القرن السابع عشر. ترك كتابه *«كتب الحكمة الثلاثة»* (1601) بصماته على نتاج ديكارت، كاتب أخلاقي، وحّد في *«أهواء النفس»* (1649)، كتابه الأخير، وحّد بين الأخلاق وعلم النفس، وحاول أن يبني الأخلاقية عقلانياً داخل الإنسان أكثر مما هي في خارجه. ومهما يكن من أمر، فإن *«أبحاث»* مونتيني شكلت ما يشبه سجلاً لكتابة الأخلاقيين منذ القرن السابع عشر. اغتذى منها تيار ابيقوري. ورغم أن هذا التيار لم يكن قوياً جداً، إلا أنه غذى أدباء متحررين، استحضروا بملء إرادتهم الكتاب الأخلاقيين للعصور القديمة في مواجهة النماذج المسيحية (لاموت ليه فاييه *«عن فضيلة الوثنيين»* 1642). واجه الاتجاهان الماكيافيلية. من جهة أخرى، فرض تيار أوغسطيني ـ مناهض للأنسية ومناهض للرواقية ـ فرض نفسه كمؤثر قوي في القرن السابع عشر. عارض الجنسينيون، الذين غالباً ما سموا «أخلاقيين»، عارضوا الفكرة المركزية لعصر النهضة في محاولتها للتوفيق بين الموروث الكلاسيكي والأخلاقية المسيحية والتعبير عن الإعجاب بالبطل والحكيم. مع أرنولد، نيقول وباسكال، نشر بور ـ رويال أخلاقية تحمّل الإنسان وزر الخطيئة الأصلية. نشرت *«تأملات أو حكم وأقوال مأثورة أخلاقية»* (1664) للاروشفوكو التصورات والمفاهيم الجنسينية مستخدمة العبارات الموجزة والقاطعة. انتقد حب الذات الذي يبعد الإنسان عن الله وعن المحبة. نجهل الانسجام الذي كان باسكال يطمح إلى إضفائه على «الأفكار» التي ظهرت بدءاً من سنة 1666، ولكن ربما لم تكن تهدف أن تكون بحثاً عقائدياً («الفصاحة المستمرة تضجر» هذا ما قاله). في نهاية القرن، أكد النجاح الباهر الذي عرفه لابريير الذي طبع كتابه *«الطبائع»* (1688 ـ 1696) تسع مرات في حياة صاحبه، أكد افتتان تلك المرحلة بهذا الشكل من الدراسات الأخلاقية. هذا النجاح هو غالباً

وصف متشائم للتصرفات ـ الذي يبرز التباين بين الكائن ومظهره ـ كما هو أيضاً ملاحظة نافذة للفرد في المجتمع تجعل من الكاتب الأخلاقي انتروبولوجياً أو عالم اجتماع. تلاشت هذه اللوحات المحسوسة فيما بعد، وانكفأ الأدب الأخلاقي نحو الفرد المجرد مع ڤوڤينارغ (*«مدخل إلى معرفة الفكر البشري»* 1747) وشامفور (*«حكم وأفكار، طبائع ونوادر»* 1795). عرف النوع في القرن التالي شهرة أقل، واستمر مخططه بنهج أقرب إلى الفلسفة، أو يمر عبر ما هو خيالي عند الرومانطيقيين. ابتعد الفن للفن عن الوصفات الأخلاقية. وإن كانت تشكل بالطبع واحداً من المضامين التعليمية. منح ستاندال نتاجه بعداً أخلاقياً في بحثه *«عن الحب»* (1822)؛ مزجت «البيلية» ما بين الابيقورية والفردية (بالغة الذروة في «النرجسية») مستخدمة الأقوال المأثورة. تجلت الكتابة الأخلاقية في القرن العشرين عند أدباء (بعيداً عن المسائل الأخلاقية للالتزام) اختاروا كتابة البحث بخاصة. نظر إلى فاليري، في قسم من نتاجه، باعتباره أخلاقياً، وذلك من قبل بعض نقاد عصره وبخاصة من قبل *«تيل ـ كيل»* (1941). وكذلك *«الأقوال»* (1904 ـ 1940) للفيلسوف آلين الذي غالباً ما استخدم الشكل الحكمي. لدى كامو وجيد بعد أخلاقي (جيد مثلاً *«رحلة إلى الكونغو»* 1927؛ كامو *«الرجل الثائر»* 1951). استمر هذا الخط حتى ر. فانيجيم (*«بحث موجز في آداب السلوك بتصرف الأجيال الشابة»* 1966)، وأيضاً عند سيوران وحتى ر. بارت. بيد أن المسائل الأخلاقية هي أكثر حضوراً عند الفلاسفة، بما في ذلك في مؤلفات عرفت نجاحاً، كما أنها حاضرة ـ أو موضع تناظر ـ في التعليم.

عندما عرفوا نجاحهم الكبير في القرنين السابع عشر والثامن عشر، لم يكن الكتبة الأخلاقيون كتبة مباحث في الأخلاق. جمهورهم كان مدنياً أولاً وقبل كل شيء («الناس الشرفاء») والشكل الذي اعتمدوه تقليد لرقة وتقطع حديث الصالون. ولأنهم كانوا يحاولون الابتعاد عن التجريد العقائدي ومنطق *«الحكاية المثل»*، ارتادوا عالم الطرفة الملموسة. من هنا يتوازى جهدهم مع جهد النوع الروائي، الذي كان بعد مرحلة من وفرة تقاطع النقاط (كما عند ديدرو مثلاً) استعاد في فضائه الخاص تصوير النماذج والطبائع الاجتماعية. «عزم الكتاب الأخلاقيين» هو إذن في آن كشف عن طلب اجتماعي دنيوي إزاء الأدب، وأرضية تجربة لكتابة لا تزال تعتبر حديثة في نهاية القرن العشرين، تستخدم غالباً الأشكال الموجزة والنتف لتستحوذ على العقل بتنوع تأثيراتها.

Bénichou P., *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948. -COSTE C., *Roland Barthes moraliste*, Lille, PU Septentrion, 1998. -Fraser P. & Kopp R., *The moralist tradition in France*,

Madison, Associated fac. Press, 1982. -Lafond J., *Moralistes du XVII siècle*, Paris, Laffont, 1992. -Parmentier B., *Le siècle des moralistes*, Paris, Le Seuil, 2000.

بيار شونتجيه

راجع: السجايا؛ البحث؛ الأشكال الموجزة والحكمية؛ الشذرة؛ الحكمة؛ المَثَل؛ المقالة.

الكتابة ÉCRITURE

في كتابه الأول «*الدرجة صفر للكتابة*» الذي ظهر سنة 1953 قدم لنا رولان بارت تحديده «*للكتابة*». يرى فيها «وظيفة» مهمتها تبيان «العلاقة بين الإبداع والمجتمع» لأنها بالنسبة له «اللغة الأدبية المتجددة بتوجهها الاجتماعي... الشكل المسكون بقصديته الإنسانية والمقترن بالتالي بكبريات أزمات التاريخ» (ص 18). باختلافها عن «اللسان» (ظاهرة جماعية) و«الأسلوب» (ذي الطبيعة الفردية) تحتل الكتابة منزلتها. وإذا كان اللسان والأسلوب «قوى عمياء» بالنسبة لبارت لا أحد يمكنه الفكاك منها فإن الكتابة بخلافهما تتيح مجالاً للاختيار حيث يقوم الكاتب «بفعل تضامن تاريخي» (م. ن).

الكتابة باعتبارها قضية كتّاب مفهوم حديث العهد، يرجع إلى نهاية القرن التاسع عشر. في مقدمة روايته «*الأخوة زيمغانو*» التي نشرت سنة 1879، طرح ادموند دي غونكور عبر موضوع «*الكتابة الفنية*» أحد أوائل التركيب التعبيري لهذا الطراز. هذه «الكتابة الفنية» شأنها شأن «الكتابة الآلية» التي تلتها عملتا كعلامات على صناعة التيارات الأدبية التي دمغتها (الواقعية أو السريالية). التخلي عن كل نعت، كما عند بلانشو أولاً، هو الذي جذر هذه الرؤيا. غدت مسألة الكتابة أساساً مسألة تجربة داخلية، وإذا كان النقد يرى «أن الأدب يبدأ بالكتابة» ـ كما حددها بالعودة إلى طروحات بارت في «*الكتاب الآتي*» 1959 ـ فذلك ليقول بشكل أفضل، إنه بالنسبة له، لا أدب من دون رفض الكتابة، بمعنى رفض الحقل الاجتماعي الذي تمارس فيه. وإذا كانت أقوال بارت في «*الدرجة صفر للكتابة*» ذات صفة نظرية عامة فإن البحث البدئي «ما هي الكتابة؟» السائر شكلاً على خطى سارتر «ما هو الأدب؟» (1948)، يكشف بمرجعيته السارترية عن طموح تاريخي. وأياً يكن الحال، ففي الطريق الذي يقود بارت إلى كامي (إلى «الدرجة صفر» «الكتابة بيضاء») وإلى كينو (مع الدرجة المنطوقة للكتابة) في تنوعهم وخصوصيتهم تصادف الكتابات الحديثة المولودة كما قيل في منتصف القرن التاسع عشر حيث «وجد الأدب نفسه منفصلاً عن المجتمع

الذي يستهلكه» (م. ن. ص 32). التعارض القائم بين الممارسة الفردية *«الأسلوب»* والممارسة التأسيسية *«الكتابة»*، عرف سبعينيات القرن الماضي تحولاً في استخدام الألفاظ بحيث نستطيع أن نقرأ في آن استمرار الاستخدامات الأدبية الأولى *«للكتابة»* كما تأثير جماعة مثل «تيل كيل» (مع مفهوم النص). والواقع، ولكي نستعيد تصنيفات النقد فإن (écrivain) «الكاتب» هو في نهاية المطاف الذي على المستوى الفردي، يرى أن *«الكتابة تعني ما كُتب»* بينما يُعرف الـ "écrivant" المنشىء بالتزام ما يقدمه بممارسة اجتماعية. باستطاعتنا التفكير أنه إذا كانت مقولة *«الدرجة صفر للكتابة»* سرعان ما اعوجت فإن ما جاء به دريدا في *«الكتابة والاختلاف»* (لي سيي 1967) المبني على التعارض بين *«الكتابة والكلام»* غدا المكان الحقيقي لكشف المفهوم.

لأنه يتطلب حرية الكاتب، شارك هذا المفهوم في القضية الرئيسة التي شغلت المرحلة وهي قضية الالتزام بالمعنى الذي ذهب إليه سارتر. والواقع أنه بالنسبة لبارت «تفجر اللغة الأدبية أمر مرتبط بالوجدان» (م.ن. ص 57)؛ الوجدان المعذب للكاتب يفضي إلى *«مأساوية الكتابة»* (م. ن ص 32). تبدو الكتابة إذ ذاك كما لو أنها «أخلاقية الشكل» (م. ن. 19): باختياره للغته ـ لا بمضمون كتاباته ـ يبرز الكاتب مسؤوليته الاجتماعية تحت هذا العنوان كتابة «برجوازية صغيرة» «وكتابة شيوعية»، دوديه وغارودي نفس المعركة. . . نفس الجمهور الأولي الإعداد. تتجاوز «الهوية الشكلية للكتابة» الترسيمات الإيديولوجية وتبدو كما لو تخترق التاريخ ـ فينيلون وميريميه لهما نفس الكتابة، يقول بارت ـ ليضيف رغم أن «الكتابات الممكنة» يحددها *«ضغط التاريخ والتراث»* (م. ن. 19). مما برر مشروع سنة 1953: وضع مدخل «لتاريخ الكتابة» (م. ن. 12). طموح يمكن العودة إليه. وإذا كانت اللفظة عرفت انتشاراً واسعاً، فإن انحراف المفهوم نحو البعد الفردي أضعف الإمكانية. وبدون شك لم تكن قضية الشيفرات والأنواع عند بارت على قدر من التأكيد بحيث تسمح للبعد الاجتماعي الضروري للتوسع التاريخي أن يصبح مادة للتحليل.

Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture [1953] suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972; "Écrire, verbe intransitif?" [1966], p. 973 - 980, *(Œuvres complètes*, É, Marty (éd.), t. 2, 1966 - 1973, Le Seuil 1994; *Leçon*, Le Seuil, 1978. - Blanchot M., *Le livre à venir [1959]*, Paris, Gallimard, 1986.

فلورانس دو شالونج

راجع: الخلق الأدبي؛ الدوكسا؛ الكاتب؛ الإتزام؛ الشكل؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ الأسلوب؛ النص.

الكتاب المقدس (التوراة) BIBLE

(«البيبل»/ الكتاب المقدس) (الذي يتبنى اسمه الجمع اليوناني biblia) هو «الكتاب» بامتياز، وواحد من المصادر الأساسية للفكر الغربي، لا لأنه يعتبر موحى به (كلام الله يحوي العناصر الضرورية للخلاص) ويضع أسس الديانات اليهودية، المسيحية والإسلامية، وحسب، وإنما لأنه أكثر الكتب رواجاً على الإطلاق، فقد ترجم إلى ما يزيد على مئتي لغة. أعاد الأدب كتابته، نقله إلى أطر أخرى، بل إن الإلحاد الحديث أفاد من صوره الرمزية. تحتل قراءة نصوص الكتاب المقدس المميزة حيزاً كبيراً من مراسمنا في المطالعة.

يشتمل «الكتاب المقدس» على «العهد القديم» (التوراة اليهودية، الكتب التاريخية و «الرسل») وعلى «العهد الجديد» (الأناجيل، أعمال ورسائل الرسل، رؤيا القديس يوحنا (سفر الرؤيا). تم تثبيت تأليفه عبر مجموعة «كتب كنسية» اعتبرت «متمتعة بمصداقية الوحي» مختلفة عن كتب قيل إنها «مختلقة» هي الأخرى قديمة جداً. تلت البروتستانتية القانون اليهودي. أقر «مجمع ترانت الديني» (1546) القانون الكاثوليكي للقرن الرابع الذي اعترف أيضاً بنصوص اعتبرت «موافقة لأنظمة الكنيسة».

كان التزييف لايزال ماثلاً في الكتب المقدسة القديمة حتى «مجمع ترانت» مما يشهد على مدى حيوية المذاهب الدينية في الشرق الأوسط القديم، عادت لتحظى باهتمام شديد منذ أن اكتشف في «قُمران» عام 1947، مخطوطة مكتوبة على ورق البردى لأقدم مجموعة توراتية يهودية، غنوصية وتعود إلى مرحلة انطلاقة المسيحية والتي لا يمكن فصلها اليوم عن دراسة كتب الشرائع الكنسية.

النصوص متنوعة الأجناس. يعتبر التوراة أول نص مكتوب: تنسب العقيدة الأسفار الخمسة إلى موسى نفسه حوالى 1700 ق.م. والواقع أن النقد التاريخي يصوغ فرضية مفادها وجود أربع سلالات من الحكايا المكتوبة ما بين القرن الحادي عشر ق.م. والفتح الروماني. ومنذ ذلك الحين أظهرت المخطوطات ثباتاً مشهوداً.

ومع ذلك فإن أشكال النصوص وكيفية نشرها تغيرت بفعل التشتت اليهودي ومن ثم انتشار المسيحية. بعد التوراة العبرية ورواياتها المتعددة باللغات الشرقية، ظهرت الترجمة اليونانية المعروفة باسم «السبعينية» في الإسكندرية سنة 130 ق.م. تلتها حوالى سنة 385 الترجمة اللاتينية لسانت جيروم. وبالاستناد إلى هاتين اللغتين ظهرت

الـ vulgate (الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس) التي اعتمدتها المسيحية الغربية في لاهوتها حتى القرن العشرين. العهد الجديد الذي كتب باليونانية هو الآخر عرف نصوصاً مدسوسة وتم تثبيتها منذ بداية القرن الثاني. نقد النصوص الذي قام به «المسُّورون» (دكاترة ما بين القرنين السادس والحادي عشر) أكسب النص العبري تدويناً أسهل قراءة بفعل نظام «التحريك» الذي أتى ليتم تدويناً كان إلى ذلك الحين صوامتياً خالصاً. التوزيع إلى فصول كما نراه اليوم لم يتكرس بالنسبة إلى «vulgate» إلا في القرن الثالث عشر ولم يتم ترقيم الفصول والآيات إلا في القرن السادس عشر (كتاب هنري ايتيين المقدس) وتم تثبيتها نهائياً في الكتاب المقدس المعروف باسم كليمان الثامن سنة 1594. وإذا كانت العبرية تعتبر اللغة الأكثر قرباً لزمن البدايات، فإنها ومنذ القدم ليست سوى لغة من بين لغات عدة عملت على نشر الكتاب المقدس. تحقق حلم تقديم عرض شامل وإجراء مقارنة بين أفضل المخطوطات المعروفة بمختلف اللغات المتداولة في الطبعات المتعددة اللغات: طبعة ألكالا 1514 ـ 1517 وطبعة أنفير 1569 ـ 1572. إنها القمة ولكنها أيضاً بداية المشاكل سواء على صعيد التأويل اللغوي إذ صادف ذلك مع أزمة «الاصلاح» أو على صعيد النفاد إلى معنى النص المقدس المتنازع عليه بقوة.

ذلك أن الإشكالية النظرية لترجمة الكتاب المقدس إلى اللغات العامية لم تطرح إلا في القرن السادس عشر. وعندما أشار علماء النحو إلى وجود أخطاء في الـ «فيلجات» غدت دراسة اليونانية والعبرية مثيرة لشبهات الاتهام بالأفكار المهرطقة. كان الرهان الحقيقي إيصال النص المقدس إلى المؤمنين. قامت الكنيسة الكاثوليكية بكل جهد ممكن لمراقبة وإعادة صياغة وتفسير «النصوص المقدسة». عمل التقدم الثقافي وحركة الـ «devotio moderna» ثم وريثتها حركة «الإصلاح» على الرجوع إلى أسس العقلانية: ساهمت المطبعة وبشكل واسع على رواج ترجمات لوثر بالألمانية، وأوليڤتان بالفرنسية وكنوكس بالإنكليزية، وهي تجليات للإنقسامات. ثم حمل «الجنسينيون» الراية مع ترجمة ليميتر دي ساسي 1695. وردت ترجمات الكتاب المقدس في «فهرس روما» حتى القرن التاسع عشر. السماح بالترجمة لا يختزل كل شيء، من الصعب أن نترجم دون أن نفسر، دون أن نعرض تأويل هذه «الكنيسة» ودون أن نشوه شعرية النص. ظهرت أول ترجمة مسكونية بعد «فاتيكان II».

وعلى النقيض من ذلك، شكلت الإضطرابات الكامنة في النص التوراتي ذريعة لمهاجمة المؤسسات الكهنوتية المدافعة عن طبيعته المقدسة (ڤولتير، *«المعجم*

الفلسفي»، 1764). ومع ذلك فإن القوة الكبيرة للنص تكمن في تنوعه، وإذا كانت انتصارات الشعب العبري موضع ارتياب لدى المفسرين فإن الأسفار الجامعة لم تمس، والاستخدام الخاص والفكري مختلف تماماً عن الاهتمامات اللاهوتية والأركويولوجية.

تأثيرات الكتاب المقدس على الأدب متعددة الأوجه. بعض الأنواع التوراتية، صارت بفضل إيجازها جزءاً من الحياة المسيحية ومن الصلاة: المزامير. ترجمتها إلى الفرنسية من قبل «مارو» اعتباراً من سنة 1536 منح حركة «الإصلاح» ميزتها المفضلة. كما أن هذا النص كان سبباً في ظهور نصوص تضفي قيمة على كل ما يحمل ظلال النص الأصلي من حيث الوظائف والاتساع سواء كتبها كهنوت أو علمانيون وموجهة لأي كان. الوعظ الذي يقوم على شرح الآيات نهار الأحد وما بعد الأحد، التأمل الذي يرافق الصلاة يوماً بعد يوم والذي ينظم شعراً، المسرح الذي يحول الكتاب المقدس إلى «أسرار» ثم إلى مآسي، زجاجيات الكاتدرائيات، التنبؤات النهضوية والوسيطة، روايات الفروسية، نصوص المتصوفة كتيبات التعليم الديني. . . التأثير ظاهر على مختلف الأنواع ومختلف الكتاب بمن فيهم العلمانيين والمعادين لرجال الدين. وعلينا ألا ننسى أن الأناجيل المختلفة في العصر الوسيط كانت أغنى دلالة من النصوص الشرعية: التقوى المريمية، طفولة المسيح، مشاهد الآلام، أسطورة «الغرال» لجوزيف أريماتي تعود جميعها إلى هذا المصدر الأكثر رقة وتصويراً وإثارة.

وبنظرة أقل اقتراباً من التدين الخالص يعتبر الكتاب المقدس مخزناً للحكايا شبيهاً بالملحمة الهوميرية ومعتبراً مثلها في كل ما يتعلق بالمناظرات حول الأسلوب. ذلك لأن الحكايا (على كل حال ذات مغزى ملتبس) تحفظ في الذاكرة أفضل من المفاهيم والمواعظ، تشكل الحكاية المقدسة ذاكرة قسم من الإنسانية. مسطواً عليه من كل الأنواع الروائية والمسرحية، يُنظر إليه كمخزن للرموز والـ («exempla» القدوة) يمثل «*نشيد الأناشيد*» في جميع صلوات الحب. التاريخ بكل أحداثه الفظيعة والعسكرية، يتلازم فيه مع كل صور البطولة في مواجهة العدو، الغازي على وجه الخصوص، من هنا الربط مع الوطنية السهلة (شمشوم والفلسطينيين، تضحية المكابيين)، مقاومة الاضطهاد (نفي اليهود إلى بابل التي ولدت مأساة «اليهود» لكاتبها ر. غارنييه والتي تدور على عقاب خطايا الملوك، وأيضاً «نابيكو» (ڤيردي 1842) رمز الوطنية الإيطالية في مواجهة القمع النمساوي)، إضافة إلى كل احتمالات المعجزة

التي تعيد الأمور إلى نصابها (الخروج من مصر، أرض الميعاد). يحيط الأدب النبوي والأناجيل المختلفة بالمخاوف الكبرى والآمال الكبرى، وبالمعارك الكلامية أيضاً (المسيح الدجال).

وبالتالي لا يمكننا فصل «الكتاب» عن الأيقنة: «الصور والنقوش، جميعها، تروي، تقرّب وتعلّم. الـ «biblia Pauprum» (مُكلفة جداً!) هي خشب منقوش (بشكل رائع). الأناجيل، وكتب التعليم الديني، الكتب المقدسة التي تعود للعصور القديمة مصورة، ينطلق وعظ المرسلين من اللوحات المصورة. كل ما قامت به السينما هو أنها حملت الراية من جديد (حوالى 200 فيلم مستمدة من الكتاب المقدس حتى عام 1990). الملحدون بدورهم طرحوا أسئلة على النص المقدس، (حيوات المسيح (روسيليني، بازوليني، غودار، سكورسيس، أركان). تمتزج المشاهد الضخمة مع الإرشاد *(كيه فاديس، الوصايا العشر*، *بن هير*، وحتى *«مغامرو «التابوت» المفقود)*. يدينون بنجاحهم إلى فخامة الإخراج من جهة، وأيضاً إلى قدم الموضوعات من جهة ثانية، أفادوا من تمويل كاف، والدمعة الأخيرة مصدرها الحنين، متماهية ومؤسسة للقيم الغربية. بالكاد نجد فيها بعض المشاهد الإباحية.

لم نتخلص من عدة قرون من الخيالي التوراتي، من الرموز (نسور، خروف، شجرة «جيسيه» ملائكة وشياطين)؛ ومن موضوعات (يوم الحساب، مواساة المضطهدين، ندرة الصالحين، «المنفى»)؛ («الخبر السعيد» للمستقبل لا يمكن إلا أن يستدعي «الأناجيل») (زولا): جهل المادة الدينية يضفي عليه قيمته الميتولوجية الأساسية العالمية.

وأخيراً بالنسبة لكثيرين فإن العلاقة مع النص المقدس بنت العلاقة الغربية مع كل نص مؤسس في التباسية الاحترام المفروض وحرية القراءة. أول كتاب طبع كان الكتاب المقدس (1455). فرضت «المدارس» على الدوام دراسة اللاتينية على الكلاسيكيين (فيرجيل، شيشرون). بيد أن مسيرة الشرح نفسها في مراحلها الفيلولوجية والتأويلية نراها من خلال الحالة التفسيرية: تقديس أولية النص، تحويل سلطته إلى أدنى شذرة استشهد بها، معارك المصداقية، شرعية التفسيرات المؤسسة. التعليم الأكثر شيوعاً للمسيح من خلال مبالغات تستمد مشروعيتها من اللجوء إلى الترميز والخيال بهدف الحصول على متعة تثقيفية. المناظرة حول أهلية السلطة العقائدية ومبادرة القارىء الفرد، حول عدم المساس بالنص وانغلاقه أو على العكس انفتاحه، أمور انتقلت جميعها من الكتاب المقدس إلى الأدب.

Cocagnac M., *Les symboles bibliques, lexique théologique*, Paris, Le Cerf, 1993. -*Le Film religieux, dans Cinemaction*, 1988. -Frye N., *Le grand Code, La Bible et la Littérature*, trad, de l'anglais Cl. Malamoud, Paris, Gallimard, 1984. -Coll.: *La poétique fondamentale du texte biblique*, Paris, Le Cerf / Montréal, Bellarmin, 1989.- *Les Bibles en Français. Histoire illustrée du Moyen Âge à nos jours*, P.-M. Bogaert (dir.), Brepols, 1991.

ماري ـ مادلين فراغونار

راجع: السلطة؛ المسيحية؛ الشرح (التفسير، التعليق ـ التأويل)؛ التأويل (الشرح)؛ هيرمينوطيقيا (التفسير، التأويل، الشرح)؛ والساطة (التوسط)؛ الأسطورة؛ المزامير؛ الإصلاح؛ الإصلاح الكاثوليكي؛ الدين؛ النص.

الكتاب الوجيز (الموجز، الكتاب المدرسي، التعليمي...) MANUELS

بحسب الاشتقاق (من اللاتينية *manus*) الوجيز هو كتّاب معد ليحمل باليد، غير أن خصوصيته ترد إلى وظيفته أولاً. إنه كتّاب تعليمي، يحوي بشكل مكثف المكونات الأساسية لمذهب معين. يمكن أن نجده في شتى الميادين، كتب آداب السلوك، كتب فن التراسل، كتب التعليم الديني، إلخ. . . بالنسبة للأدب، نرى دوره الأساسي في «المدرسة». في السياق المدرسي حيث عليه التجاوب مع متطلبات عملية لموجز الأدب قيمة نموذجية: يتولى نقل قيم وبنية مرجعية.

ظهر هذا النوع من الكتب منذ القرن الرابع عشر بهدف دراسة النحو اللاتيني، غير أن تفتح الكتب الأدبية ارتبط بكبريات حركات تأسيس المدارس. ظهرت كتب في علم البيان في نهاية القرن السابع عشر تشتمل على أمثلة فرنسية (مأخوذة من كورناي وراسين. . .) ويعتبر كتّاب الأب باتيه «*محاضرات في الآداب ـ الجميلة*» (1747) الذي ظهر في منتصف القرن الثامن عشر أول وجيز أدبي فعلي: درس الأنواع التي عرفت لدى اليونان بالفرنسية. ثم كانت انطلاقة المدرسة الرسمية في فرنسا ما بين 1880 ـ 1902 وظهور مناهج دراسية جديدة مما شجع على تأليف الكتب المدرسية وخاصة في موضوع التاريخ الأدبي، حل هذا العمل محل المباحث البيانية، وغير من طريقة عرض التاريخ الأدبي، إذ بدلاً من دراسة النوع كما عند باتييه، أخذت تراعي المراحل الزمنية. عمل كبار النقاد على تأليف هذا النوع من الكتب في أول الأمر (برينيتيير) ثم جامعيون (بيتي دي جيل ـ فيل، لانسون). كانت تقدم كتباً وأدباء يختارون بالاستناد إلى أحكام الأجيال المتعاقبة معززة «بنصوص مختارة»، وتعطى الأولوية فيها لقراءة تقيم علاقة ما بين «الرجل ونتاجه»، بين الأدب والتاريخ السياسي، وأيضاً بين التيارات الجمالية وبين أجيال الأدباء. إذا أخذنا بعين الاعتبار

شدة التزاحم بين المعارف وتطورها من جهة، والتأخر الحاصل في دخولها إلى الصفوف من جهة ثانية، يشكل طول عمر هذه الكتب حدثاً لافتاً: سنة 1923 طبع من كتّاب دوميك «*تاريخ الأدب الفرنسي*» 1893) 470000 نسخة، ومن كتاب لانسون «*تاريخ الأدب الفرنسي*» (1895) 180000 نسخة. تم اعتماد «*وجيز الأدب الفرنسي المصور*» لجان كالڤيه (1920) ما يزيد على أربعين سنة. كما عرف كتابا كاستيكس وسورير (1948 ـ 1953) ولاغارد وميشار (1954 ـ 1962) نجاحاً استمر طويلاً. فرضت هذه الكتب نفسها في البلدان الفرنكوفونية، بحيث أنه وحتى سنة 1960 كانت مزاحمة الكتب الفرنسية تعتبر استثناء (أبرز هذه الكتب: «*موجز تاريخ الأدب الفرنسي الكندي*» 1918، للمونسينيور كاميي روا الذي طبع عشرين مرة حتى سنة 1962). تكرس هذه النجاحات ثباتاً في المحتوى، سواء فيما يتعلق، ببنى المؤلفات، بالملاحظات النقدية، أو بالتفسير والأحكام الجمالية. يتجلى تأثير هذه القوننة في الثقافة المدرسية حتى بعد النقد الذي تعرض له التعليم في سبعينيات القرن الماضي، واعتماد مناهج جديدة وظهور مؤلفات جديدة، ذلك لأن المحتويات الجديدة تندرج في نفس الإعداد القولي، وحتى يومنا هذا لا تزال المزاحمة قائمة بين كتب تراعي المراحل التاريخية وكتب تراعي الأنواع، وكتب أخرى أكثر منهجية.

تتمايز هذه المؤلفات بحسب مصدرها، والآراء القبْلية، والهدف الذي تستخدم من أجله (نذكر مثلاً: التعليم العلماني أو الديني، التعليم العام أو المهني...)، وعلى المدى الطويل قد تتناغم أو تتعارض. إنها تتماثل مع حالة من المعارف، وبخاصة مع خيارات استراتيجية بحسب المناهج والأهداف المدرسية. وهكذا وعند منعطف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين سار تدريس الأدب جنباً إلى جنب مع التاريخ الوطني، وكان على الكتب العمل في خدمة المشروع الوطني. مقدمة نماذج منمية للذوق والحس المدني، كانت تساهم في توجيه الفكر والسلوك. وأياً تكن الحال فإن الرؤى الإنسانية والأخلاقية والدينية كانت تحدد بشكل شبه دائم مادة التعليم والأحكام النقدية.

ولأنها تحدد القيم والبنى المرجعية، تعكس هذه المؤلفات «الدوكسا» كما القناعات الخاصة لمؤلفيها. إنها بالتالي تشكل جزءاً من مؤسسات الأدب التي شأنها شأن سائر التصنيفات والمختارات، عليها وبشكل دوري مراجعة ما تحويه كما طريقة عرضه. ولكنها تعبر أيضاً عن التوقعات والأنظمة التي تفرضها السلطات الاجتماعية (السياسية أو الدينية) فيما يتعلق بالذوق أو بالأخلاق أو بالممارسة. وبهذا المعنى قد

يحدث أن تصطدم مرجعياتها مع القيم المعلنة في العالم الأدبي وهي بالتالي موضوع منازعات اجتماعية كما أدبية.

في المرحلة الراهنة تشكل الكتب المدرسية موضوع تحليل نقدي بدءاً من سبعينيات القرن الماضي في غمرة التساؤلات الاجتماعية. لاحظ بارت تأثيرها الكبير ومفاعيلها الرقابية. تناولت أعمال عديدة ـ لفايول وكينتز («خطاب المدرسة على النصوص» الأدب عدد رقم 7، تشرين الأول 1972)، إضافة إلى أعمال أخرى ـ تناولت الحوامل، والمسلّمات والرهانات السياسية للكتب المدرسية السابقة على سنة 1970، التي تبين بعد التحليل أن مفاهيمها الجمالية ومعاييرها التقويمية منبثقة من إيديولوجية بورجوازية. رأى هؤلاء أن هذه الكتب إضافة إلى مفاعيلها التقويمية والتكريسية تدفع إلى منهجة معينة للقراءة، بل وحتى للكتابة.

Barthes R., «Réflexions sur un manuel», *L'enseignement de la littérature*, S. Doubrovsky & T. Todorov (éd.), Paris, Plon, 1971. -Chervel A., *Histoire de l'agrégation*, Paris, INRP-Kimè, 1993. -Choppin A., «L'histoire des manuels scolaires, une approche globale», *Histoire de l'éducation*, 1980, 9, p.1-25. -Halté J.-F. & Petitjean A, «Pour une théorie de l'idéologie dans les manuels scolaires: le Lagarde et Michard», *Pratiques du récit*, Paris, Cedic, 1977, p.15-43. -Melançon J., Moisan C. & Roy M., *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1976)*, Québec, Nuit blanche, 1988.

ماكس روي

راجع: القانون والقوننة؛ المدرسة؛ تعليم الأدب؛ المؤسسة؛ القراءة والقارىء؛ القيم.

الكتب الأكثر رواجاً — BEST-SELLER

(في فترة معينة).

أصل هذا التعبير أميركي ويعني أثراً لقي نجاحاً مكتبياً مميزاً. تقنياً يعني عنواناً ظهر في لائحة الكتب التي عرفت مبيعاً قوياً في فترة زمنية محددة توازي الفترة الزمنية، التي تنشر فيها اللائحة والتي غالباً ما تنشر أسبوعياً. ومن قبيل التوسع، أطلقت هذه الصفة على نتاج لا ينتمي إلى هذه الفئة، والذي عرف إثر تكريسه رواجاً واسعاً. وهكذا، وحتى إن كان الأمر يتعلق بتصنيف خاص للاستهلاك الواسع، فإننا نجد فيه بانتظام نصوصاً مكرسة («الكلاسيكيون»، بل وحتى «الكتاب المقدس»).

في نهاية القرن التاسع عشر، بدأت الصحافة الأميركية بنعت الكتب الأكثر مبيعاً بعبارة «بست ـ سيليرز». خلال القرن العشرين انتشر هذا التقليد عالمياً كوسيلة دعائية خاصة في الصناعات الثقافية (الكتاب، الأسطوانات). شاع هذا التعبير في فرنسا في

نهاية خمسينيات القرن الماضي عندما أطلق الناشر روبير لافون مجموعة «بست سيليرز» هي ترجمة لكتب أميركية ناجحة. في زمننا هذا هناك مجلات محترفة من مثل *«ليڤر هبدو/ Livres hebdo»* وحتى مجلات إخبارية مثل *«الأكسبرس/ l'express»* تخصص بانتظام زاوية تنشر فيها عناوين أكثر الكتب المتداولة رواجاً. وبمعنى أكثر اتساعاً استخدم التعبير للدلالة على الكتب المقروءة على مر الأيام بحيث أمكن القول إن «الكتاب المقدس» والقرآن الكريم ونتاج هيغو وكبار الكلاسيكيين هي أيضاً «بست سيليرز». حِرَفيو الكتاب يعتبرون هذا النوع من الكتب «كتب أساس».

يعمل الإعلان عن النجاح لدى الجمهور على تبيان القيمة التجارية وتحديد مدى الاستهلاك ويتعارض بالتالي مع تكريس الأثر من قبل النقد المتخصص المعترف به في نطاق المجرى الأدبي الضيق. يمثل هذا الشكل من أشكال التقييم وسيلة حاسمة للحظوة «الشعبية» للكتب المطبوعة: تقود هذه الحركة بشكل طبيعي إلى إعادة طبع هذه المختارات طبعات اقتصادية أو طبعها ضمن سلاسل، أو اقتباسها في وسائل إعلامية أخرى. «البست سيليرز» في طبعة الجيب تستعيد غالباً نجاحاً سبق أن عرفته الطبعة العادية، فيما لا ترد في القائمة المؤلفات التي تظهر ضمن سلاسل فقط، أقاصيص عاطفية أو خلاف ذلك.

إذا أخذنا الرهانات المالية بعين الاعتبار، فإن إنتاج وتوزيع الكتب الموجهة إلى هذا السوق يتطلب عناية خاصة؛ يتم الاستثمار على مستوى الأرباح المتوقعة الوفيرة. من هنا الزعم بأن الـ«بست سيليرز» ناتجة بشكل خاص عن ظهور صاحب وليس هناك سوى خطوة يقوم بها أولئك المعنيون بتسويق الثقافة ولا يقوم بها آخرون لتنمية مبيع نتاجهم. إنها إساءة فهم للتنوع الهائل للعرض في سوق يشهد منافسة حادة لا تعرف استقطاباً. يملك المستهلك مجالاً عريضاً من حرية الاختيار يفيد منه بكل تبصر، كما يظهر ذلك مستوى الاشباع المتواضع للقراءات المعنية. ففي فرنسا تعتبر طباعة مليون نسخة من كتاب أمراً نادر الحدوث (غالباً ما يطبع من أكثر الكتب نجاحاً بضع مئة ألف بل وحتى أقل من ذلك) كما أن الاستقصاءات عن الممارسات الثقافية أظهرت أن جمهور القراء أقل من نصف السكان وبالتالي فهو يقدر بعشرات الملايين. العلاقة بين هذين الأمرين يكفي لفهم تشتت الاستهلاك. ومن أجل تقويم أكثر وضوحاً لتنوع الإنتاج، عملت المجلات الإخبارية على تنقية التصنيف. تميز لوائحها عادة بين الكتب الخيالية والكتب العملية والأبحاث. المجلات المتخصصة تمضي إلى ما هو أبعد، وهكذا تميز «ليڤر هبدو» بين خمس مجموعات على وجه الخصوص: الكتب

الجميلة (الكتب المصورة)، المنوعات (معاجم، دليل) كتاب الجيب، أبحاث ووثائق، روايات.

الأدب معني بالنوعين الأخيرين بشكل خاص، وفي «الأبحاث» غالباً ما يدور الموضوع حول السيرة. نلاحظ غياب المسرح والشعر، بالنسبة للجمهور العريض ينحصر الأدب بالحكاية بشكل خاص، وبالرواية قبل كل شيء. في هذا النوع احتل عدد من الأدباء المعترف بشرعيتهم منزلة مرموقة منه مارغريت دورا، جوليان غرين، ج.م.ج. ليه غليزيو، غابرييل غارسيا ماركيز، فرانسواز ساغان، ميشيل تورنييه وقدموا شاهداً على المجال المتوسط للأدب الشرعي.

Hackett A. P., Burke j. h., *80 years of best sellers, 1895-1975*, New York, R. T. Bowker co, 1977. - Saint-Jacques D., LemieuX J., Martin C., Nadeau V., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche, 1997. - Todd C., *A Century of French Best-sellers (1890-1990)*, Lewiston, E. Mellen Press, 1994.

دينيس سان ـ جاك

راجع: ببليوغرافيا (فهرسة)؛ الحقل الأدبي؛ تاريخ الكتاب؛ السوق الأدبي؛ الأدب الهامشي، الجمهور؛ النجاح.

كتب الحيوان BESTIAIRES

(مؤلف رمزي عن الحيوانات وعاداتها ورسومها)

المقصود بهذا المصطلح (bestiaire) تتابع عروضات حيوانية (الكتب التي تقدم هذا فقط، وليس كل شكل من أشكال استخدام الحيوانات مهما علا شأنها مثل «*رواية الثعلب*» أو الأمثال ـ الخرافية). كما يتميز هذا النوع عن الأبحاث الحيوانية التي منذ «*تاريخ الحيوانات*» لأرسطو تصنف وتصف العالم الحيواني.

نستطيع إعادة «كتب الحيوان» إلى كتاب «*physiologus*» المجهول المؤلف والمكتوب باللغة اليونانية على ما يبدو بين القرنين الثاني والرابع في الإسكندرية. يتألف هذا النص من خمسين فصلاً صغيراً مستقلاً لا تتبع نظاماً محدداً، يشتمل كل واحد منها على قسمين متمايزين: الوصف (semblance) المنتسب إلى (الفيزيولوجوس) أي إلى العالِم بالطبيعيات، وهو محصور بناحية مميزة من سلوك حيوان معين، يليها (senefiance) تفسير رمزي يستند إلى الكتاب المقدس، يرى من خلال الطبيعة التي خلقها الله حضور الرسالة المسيحية. على سبيل المثال، فإن طائر البجع الذي قتل صغاره في ثورة غضب أعادها إلى الحياة عندما سكب عليها دمه النازف من جرح أحدثه في صدره بواسطة منقاره، وهذا شكل من أشكال الصلب.

ترجم كتاب «الفيزيولوجوس» إلى لغات عدة، وإلى اللاتينية تحديداً منذ القرن الرابع، وعرف انتشاراً واسعاً وخاصة في القرن الثاني عشر وذلك في الأوساط الإنكليزية ـ النورماندية. له أربع روايات مختلفة في الفرنسية القديمة لكل من فيليب دي ثاون، جيرفيز، غييوم ليه كليرك، وبيار دي بوڤيه (كتب الحيوان في العصر الوسيط Bestiaires du Moyen Age، آ ج ترجمة وتقديم ج. بيانكيوتو، باريس، 1980) كما له ترجمات ألمانية وإيطالية إلخ. إضافة إلى الحيوانات الواردة في النص الأصلي والمأخوذة غالباً من الكتاب المقدس والمنتمية إلى الشرق الأوسط (والمفترض أنها موجودة فعلاً ولكن يمكن أن تكون خيالية أحياناً) هناك أيضاً أنواع جديدة مما أوصل العدد إلى ما يقرب من مئتي حيوان في بعض المخطوطات اللاتينية موزعة على حيوانات متوحشة، حيوانات أليفة، طيور وزواحف. منذ عهد الكارولنجيين ازدان العديد من المخطوطات برسومات صغيرة مما جعل منها كتباً مصورة حقيقية ترضي شغف هواة الكتب. كما تستجيب هذه الرسوم في الوقت نفسه للمشروع الذي يتحكم بهذا النوع من النتاج: تظهر الشكل المرئي للحيوان الموصوف، مفسحة في المجال أمام النص للكشف عن الدلالة المخبوءة. وهكذا اقترب كتاب الحيوان من الرمز. اعتباراً من منتصف القرن الثالث عشر، أخذ التفسير الرمزي بالتلاشي (حتى وإن كنا نجد بقايا له حتى القرن الثامن عشر)، وانتهى الأمر بهذا النوع للانصهار في الموسوعات. ومع ذلك ومنذ العصر الوسيط استخدم هذا التقليد لغايات أخرى. هذا هو الحال بالضبط مع كتاب *«بيستيير الغراميات»* لمؤلفه ريشار دي فورنيڤال. وكان علينا الانتظار حتى نهاية القرن التاسع عشر لرؤية عودة الروح إلى هذا النوع. هذه العودة مدينة بشكل خاص إلى كتاب جول رينار (1896) *«التاريخ الطبيعي»*، ثم إلى كتاب أپولينير *«بيستيير أو موكب أورفيه»* اللذين انتقلا إلى الموسيقى من قبل «راڤيل» للأول و «بولنك» للثاني.

من بين النصوص اللاحقة ذات الصلة، إضافة إلى كتاب «بورج» *«كتاب الكائنات الخيالية»* بعض كتابات كوليت، استعاد مونتيرلان اللفظة عنواناً لرواية ثوارية (متعلقة بمصارعة الثيران م.م) بطولية وايروتيكية (***Les bestiaires 1946***).

ليست *«الفيزيولوجوس»* و «البيستيير» التي انبثقت عنها كتباً في التاريخ الطبيعي. معيدة بطريقة أو بأخرى تسمية الحيوانات التي عرضها الله لآدم، جمعت وجهي كتاب العالم ـ الصور الحساسة والكلام المبين ـ الذي كتبه «الرب» في لحظة «التكوين» والذي انشطر بفعل «السقوط». يمكن مقارنتها بالكاتدرائيات التي تعرض لنا منحوتاتها فيما تعرض العديد من الحيوانات التي يتجاوب «الكلام» الإلهي في داخلها. خارج

هذه الرؤية التقريظية، إنها تشكل خزانات أساسية للمقارنات. هذا هو الحال مع كتب الحيوان المسيحية، إذ يمكن استخدامها في التساؤل عن طبيعة الإنسان نفسه المخلوق على صورة «الله» ومثاله والمهدد دائماً بمشابهة الحيوانات.

Hassig D., *Medieval Bestiaries, Text, Image, Ideology,* Cambridge UP, 1995. - Lucken C., «Les hiéroglyphes de Dieu. *La demonstrance des Bestiaires* au regard de la *senefiance* des animaux selon l'exégèse de saint Augustin», *Compar(a) ison,* 1994, I, P. 33-70; «Écriture et vocation des *Bestiaires», compar(a) ison,* 1996, I, P. 185-202. - McCullogh F., *Medieval Latin and French Bestiaires,* University of North Carolina, 1962. - Coll.: *Le bestiaire,* prés. et comm. X. Muratova et D. Poirion, Paris, Philipe Lebaud, 1988. - *Beasts and Birds of the Middle Ages: the Bestiary and its Legacy,* Clark W. B. and Munn M.T. éd., Philadelphie, 1989.

كريستوفر لوكن

راجع: الترميز؛ الشعار؛ الأدب الوسيط.

كتب الفنون الشعرية ARTS POÉTIQUES

فنون صناعة الشعر هي كتب منظومة أو نثرية تعلم قواعد تأليف القصائد. يردنا الجذر اللغوي إلى «ars» التي تعني مهارة نثبتها في عمل ما، وإلى «Poièsis» التي تعني خلق أو صناعة شيء ما، والمستخدمة خاصة في النتاج الأدبي.

ظهرت أولى هذه المؤلفات في «العصور القديمة». أبرزها في اليونان هو *«الشعر»* لأرسطو الذي حدد فيه المأساة والملحمة. تأثير هذا البحث كان محدوداً في أول الأمر، ولكن هوراس في روما استلهمه وإن بطريقة غير مباشرة لدى تأليفه كتابه *«فن الشعر»*. يبدأ هذا النص بإعطاء بضع نصائح تتعلق بالابتكار، بالتنظيم وبالأسلوب. ثم يتصدى لعرض مختلف الأنواع الشعرية وقواعدها العروضية قبل أن ينتهي بملاحظات تتعلق بتكوين الشاعر. شكل هذا الكتاب نموذجاً للشعراء والمنظرين الفرنسيين. شهد العصر الوسيط ظهور عدد كبير من كتب «Poetriae» (فيما شكلت كتب ars dictaminis أو ars dictandi نموذجاً أسلوبياً لكتابة الرسائل) باللاتينية ماتيو دي فاندوم (Ars versificatoria) غوفروا دي ڤينسوف (Poetria nova) جرڤيه دي ميلكليه (Ars versificaria) ايڤرار الألماني (Laborintus) وجان دي غارلاند (Poetria). في العام 1393 كتب ايستاش ديشامب أول كتاب نثري يتناول فن الشعر باللغة الفرنسية *«فن الإملائية»* L'art de dictier). استعادت هذه الأبحاث جميعاً ترسيمات الخطابة: dispositio (أو كيفية تقسيم قصيدة) وelocutio (وسائل التضخيم والمحسنات الأسلوبية).

مع ظهور الأنسية والمطبعة ازداد انتشار هوراس بفعل ترجمته شعراً على يد

جاك بيليتييه دو مان سنة 1541 .*«دفاع عن اللغة الفرنسية وتبيانها»* (دي بيليه 1549) أو *«مختصر الفن الشعري الفرنسي»* (رونسار 1565) لم يتقيدا به نتيجة هاجس إرساء خط شعري فرنسي خالص. بيد أن نظريات أرسطو استعادت تأثيرها الكبير بفعل ترجمتها منذ بداية القرن السادس عشر، وبفعل شروحاتها الإيطالية وبفعل كتاب يوليوس قيصر سكاليجيه «الشعرية» (1561). صار نموذجاً يحتذى بشكل خاص في المأساة، النوع الغالب في المرحلة الكلاسيكية. بوالو، هو الآخر، استوحى هوراس مباشرة في كتابه *«فن الشعر»* (1674) والذي سيستمر طويلاً النموذج الأساس في فرنسا. دعا إلى التمييز بين الأنواع، الخضوع للعقل، والتقيد بالوحدات. أرسى نظرية «القدماء» في المعركة التي دارت بين «القدماء» و«المحدثين». استمر تأثيره غالباً في القرن الثامن عشر حتى عندما أضاف «دي بوس» بعداً مجدداً في الذوق *(تأملات حول الشعر والرسم)* (1719). قامت الثورة الرومانطيقية ضد ورثة بوالو وشكلت «مقدمة» *«كرمويل»* لهيغو (1827) الفن الشعري الجديد. وفي مواجهة الرومانطيقية، بعد يوليوس، نشر تيوفيل غوتييه في ديوانه «Emaud et camées» (1858) قصيدة بعنوان «الفن» عرض فيها المبادىء الجمالية للفن، ثم قدم ڤيرلين «فنه الشعري» الخاص في قصيدته *«الفن الشعري»* في ديوانه (قديماً وحديثاً 1884) حيث يعطي الأولوية للايقاع والموسيقية في مقابل هاجس المضمون الإيديولوجي. كلوديل هو الآخر أدلى بدلوه في هذا المجال، فيما بعد اتخذت التيارات الجمالية شكل مدارس عبرت عن نفسها «ببيانات» تتناول الفن الشعري (بيانات السيريالية التي ظهرت في عشرينيات القرن الماضي). وهكذا فإن المجال المعني بهذا النوع يرشح من فضاء الشعر وحده (الذي استمر في توليده: النصوص التي قامت عليها (Oulipo) (وپونج أيضاً *«منهجي في الإبداع»* في *«المجموعة الكبيرة»* My Creativ Method Le Grand Recueil، 1961)، وتماشياً مع تطورات معنى «الأدب» أمكن تطبيقه على مجموع الأشكال والأنواع: وهكذا يمكننا اعتبار *«من أجل رواية جديدة»* لمؤلفه *«روب غرييه»* (1963)، كفن شعري للرواية، نوع صار غالباً في القرن العشرين.

يهدف الفن الشعري إلى إرساء قاعدة يفيد منها من يطمح لكتابة الشعر. إذن هو ينتمي إلى السجل التعليمي. غالباً ما يكون كتبة هذه المؤلفات من الأدباء والمنظرين المعروفين. تمثل وصفاتهم في الغالب مرحلة معينة وتعكس الممارسات الأدبية لمجتمع معين، وبعيداً عن أن تكون معنية برجل واحد، فإنها غالباً ما تعكس مواقف وجمالية جماعة. وهكذا يمكننا النظر إليها كجميعات لجمالية ما. تاريخياً، يمكننا

ملاحظة انتماء «الفنون الشعرية» لسجل المعارك الأدبية: يتورط الكاتب بالضرورة في المناظرات الدائرة حول المفاهيم، المتغيرات ومحاور الصراع في الشعر وفي الأدب، وبالتالي فإن هذه النصوص تحمل آثار المعارك الجمالية لعصر من العصور. وقف أرسطو ضد عدائية أفلاطون للشعر. هاجم هوراس اتباع الإلهام الجامح، قام بوالو بملخص لمواقف القدماء، ومر بنا كيف أن رونسار ودي بيليه، هيغو أو فرلين قاموا بمعارضه نموذج سائد في أيامهم. وهكذا صاغ رونسار ودو بيليه مفهوماً جديداً يشكل ردة فعل على الشعرية (marotique) التي أكد عليها توماس سيبييه في كتابه *«فن الشعر»* (1548). أخذا عليه بشكل خاص عدم رفضه للأنواع الخاصة للعصر الوسيط من مثل الأدوارية، الموشح والفيريليه: قصيدة فرنسية قديمة»: دعت «لابلياد» إلى شعرية جديدة قادرة على منافسة الأنواع القديمة العظيمة مثل الأناشيد البندارية. شملت الفنون الشعرية معارك ومناظرات حتى القرن العشرين: شكل بيان السريالية الأول (1924)، على سبيل المثال، فناً شعرياً يدعو إلى القطع مع كل الموروثات الجمالية.

ليس ما يقدمه الفن الشعري مجرد وصفات للتأليف وإنما هو تبصر وتفكر حول الشعر أو الشاعر. على سبيل المثال يبدأ *«الفن الشعري»* (1527) لمؤلفه (ڤيدا) بإثارة تربية الشاعر، طبيعة إلهامه قبل أن يتطرق إلى المظاهر التقنية الخاصة بالملحمة.

ينتهي «الفن الشعري» الذي كتبه جاك بيليتييه دو مان (1555) بتوصيات أخلاقية موجهة للشاعر مؤكداً على وجوب تحليه بها. وإذا كان صحيحاً أن الكاتب يهدف غالباً إلى إيجاد مشايعين له، فإن الصحيح أيضاً أنه يقدم فنه الشعري كتأمل يُظهِّر فيه مسيرته الخاصة. *«ملاحظات»* بودلير على ادغار پو (1856 ـ 1857) ودون أن تشكل فناً شعرياً بالمعنى الدقيق للكلمة، تقدم إضاءات ومواقف تنطبق على نتاج پو بنفس القدر الذي تنطبق فيه على نتاج بودلير. قد يثير الفن الشعري مسائل ذات بعد يتجاوز كثيراً الإطار المألوف للبحث. تقدم لنا «مقدمة» كرمويل رؤيا وفلسفة للتاريخ بنفس القدر الذي تقدم لنا فيه أسس تأليف نتاج ما. يفضي *«الفن الشعري»* لكلوديل (1907) إلى تأمل ميتافيزيقي ويقدم لنا مفاتيح تأويل مجمل نتاجه. وهكذا، هل علينا أن نعتبر بمثابة فن شعري ليس فقط المؤلفات التي تحمل هذا الاسم بشكل صريح وإنما أيضاً كل كتابة يتحدث فيها شاعر ما عن نتاجه وعن مفهومه للجمال؟ ايڤ بونفوا *«أحاديث حول الشعر»* (1981)، روجيه كيلوا *«مقاربات للشعر»* (1978)، أو إتيمبل *«شعراء أم نُظَّام»*؟ (1966) يقدمون لنا أمثلة للمعاصرين المهتمين بتزويد القراء بوسائل اكتشاف نتاجهم. وهكذا فإن مؤلفات فن الشعر ينبغي أن يعاد تسجيلها في

التصور الجامع للنظريات الأدبية وبالتالي ألّا يُنظر إليها كشيفرات لقراءة مطمئنة لنتاج كتابها أو للتيار الذي تنتمي إليه وإنما كمؤلفات بينصية واسعة لمناظرات ومعارك تحيط بمجمل الأدب.

Aristote, *Poétique*, trad. par R. Dupont-Roc et J.Lallot, Paris, Le Seuil, 1980. -Faral E., *Les arts poétiques du XII et du XIII s.*, Paris, Champion, 2[e] éd., 1958. -Goyet F., *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

جان ـ فريدريك شوڤالييه

راجع: الفن للفن؛ الأدب التعليمي؛ الأنواع الأدبية؛ الأدب؛ البيانات؛ الشعر؛ الشعرية؛ المعارك الأدبية؛ الخطابة؛ نظريات الأدب؛ البيت الشعري؛ نظم الشعر.

الكتيب — LIVRET

راجع: مسرح غنائي

الكرنفالية — CARNAVALESQUE

راجع: الحوارية

الكريول (لغة المستعمرات، لغة مزيج) — CRÉOLE

مصدر هذه الكلمة من اللغة البرتغالية "*Crioulo*" (خادم يتم إطعامه في المنزل) أخذها إسبان أميركا، واستخدمت للدلالة على الأشخاص كما على اللغات. استخدمت منذ نهاية القرن السابع عشر للدلالة، من وجهة نظر سكان المراكز، على «البيض (الأوروبيين) الذين ولدوا في المستعمرات». معنى احتفظت به إلى فترة قريبة جداً في كل المعاجم. الأمر لم يكن كذلك في المستعمرات، حيث دلت الكلمة منذ بداية القرن الثامن عشر على كل شخص ولد هناك سواء كان أبيض أم أسود أم خلاسياً. كذلك استعملت اللفظة للدلالة على أشياء محلية بلدية لتمييزها عن كل ما هو مستورد ومجلوب («قهوة كريولية» «حصان كريولي»، الخ.). تم تقعيد أراضي تلك المستعمرات ذات الاقتصاد القائم على الزراعة (عبودية)، تم تقعيدها في مرحلة لاحقة. إنها تتألف أساساً من تطعيم معجم ألفاظ غربي على قاعدة نحوية أفريقية. وهكذا فإن الكريولية الهايتية هي في قسم كبير منها نتيجة تزاوج بين «الفون» (لغة أفريقية) والفرنسية المحكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. تمت عملية المزج بسهولة، ذلك لأن الرجوع إلى القواعد اللغوية لبلد المنشأ بات متعذراً بسبب البعد.

هناك لغات كريولية إنكليزية *(Pidgins)* إسبانية، فرنسية، هولندية وبرتغالية *(Papia mento)* وهي لغات غنية ومعقدة.

الأدب المعبر عنه بالفرنسية للفضاءات الكريولوفونية (خاصة الأنتيل الصغيرة، هايتي، غويانا) هو نتاج كتاب ثنائي اللغة لغتهم الأم هي الكريولية. طرحت الكريولية دائماً مشكلة من وجهة نظر الهوية ذلك لأنه عوملت كلغة «طفولية» من قبل المستعمرين، كما اعتبرت غالباً بمثابة «لهجة إقليمية» أو «لغة عامية» من قبل الناطقين بها. دفع هذا الواقع، في نهاية القرن العشرين، بجماعة من الأدباء في المارتينيك (باتريك شاموازو، رافاييل كونفيون، جان برنابيه) إلى إرساء مفهوم للكريولية «الكريولية هي التراكم المتفاعل للمكونات الثقافية الكاريبية والأفريقية والآسيوية والغربية التي جمعها نير التاريخ على نفس البقعة. إنها إعادة تأليف تنوع مسؤول ومطلوب يفضي إلى إبداع ثقافة توفيقية» *(تقريظ الكريولية)*. تتجلى الكريولية بالإعلاء من شأن الواقع الكريولي، في طلب الهوية والانتماء الوطني مروراً بالكتابة. إنها تندرج في نهج «كريلية» اللغة كما أرساها إي. غليسان الذي اخترع في كتاباته لغة ما بين الشفاهية والمكتوبة ولدت من علاقتها بالكريولية.

تم تقعيد الكتابة بالكريولية الملصقة على الفرنسية كيفما اتفق من قبل لغويين اجتمعواعام 1975 في بور ـ أو ـ برنس انطلاقاً من الكتابة الصوتية (مثلا: mwen (moi) بدلاً من moin).

احتاج الناطقون بالكريولوفونية مدة من الزمن ليألفوا الطريقة الجديدة في الكتابة التي فرضت نفسها شيئاً فشيئاً في نهاية المطاف. اليوم بعد إرساء القاعدة بات انتشار الأدب الكريولوفوني أكثر سهولة، ولكنه يبقى قليل الأهمية.

هناك سؤال يبقى دائماً في ذهن المختصين: هل اللغات الكريولية هي آخر اللغات اللاتينية؟ أوهي تنويعات على اللغات الأفريقية؟ المناظرات حول التمازج بين اللغات والثقافات شائكة ومعقدة.

Chamoiseau P. Bernaé J., Conflant R., *Éloge de la créolité*, Paris Gallimard, 1989. - Condé M., Cottenet -Hage M. *Penser la créolité*, Paris, Khartala, 1995. - Glissant É., *Introduction à une poétique du divers*, Pairs, Gallimard, 1996. - Valdamn A. *Le Créole, structure, statut et origine*, Paris, Klincksick, 1978.

آن ـ ماري بوسك، ميشال تيتو

راجع: الكاريبي؛ الهوياتي؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ «الموريشيوس» الشفاهية.

الكلمة الجامعة APHORISME

راجع: الأشكال الموجزة والحكمية.

الكلاسيكية CLASSICISME

صيغت هذه الكلمة من كلمة «كلاسيك» على نسق كلمة «رومانتيسم» وتعني فئة جمالية أو مرحلة تاريخية تماهت في فرنسا مع ما سمي منذ فولتير «قرن لويس الرابع عشر». اخترعت الكلمة في القرن التاسع عشر خلال المواجهة بين أنصار (النيو كلاسيكيين) التقليد والقيم المعتبرة أزلية والرومانطيقيين، الذين بنوا ثورتهم الجمالية بخلاف ذلك على المناداة بنسبية الذوق وبتثبيت موقعهم الخاص في التاريخ.

اللفظة «كلاسيك» سابقة بالطبع وتنحدر من اللفظة اللاتينية القديمة «كلاسيكوس *classicus*» الدالة على الانتماء للطبقة العليا من المواطنين، ثم لتدل في النادر على أفضل الكتّاب، وبالتالي على الميزة التي ينبغي أن يتحلى بها الأديب ليُدرَّس في الصفوف: هذا المعنى المفرد صار في الصدارة قبل استعادته من قبل الأنسيين، الذين اتخذوا أولئك الأدباء الكلاسيكيين قدوة، مطورين ومتبنين جميعات المنظرين القدامى حول الأتيكية (أناقة تعبيرية منسوبة إلى أدباء اتيكية في اليونان م.م) اليونانية أو الأدب العظيم لقرن اوغيست.

«كلاسيك» إذن استخدمت طويلاً مرجعة إلى العصور القديمة قبل أن تصبح صفة لأدباء القرن السابع عشر الذين اعتبروا أساسيين في مجالات الأدب والفنون البلاستيكية. نسبوا لهذه الفئة من الأدباء جمالية مشتركة تهدف إلى نيل إعجاب جمهور من الطبقة الراقية. من بين المعايير المتنوعة لهذه الجمالية (نظام وانسجام، كبر وحياء، عقل وتحليل) كانت القيمة الممنوحة لتقليد القدماء الباعث الذي أثار «القدماء» في «المعركة ـ التي دارت ـ بين القدماء والمحدثين» أو التي استجدت مع «النيوكلاسيك» في نهاية القرن الثامن عشر. إضافة إلى الصراعات داخل فرنسا نجد اللفظة في المواجهة بين الثقافات: وهكذا فإن «الكلاسيكية الألمانية» تعني جيل غوته وشيلر، والتي رفضت التفوّق الفرنسي وطمحت إلى تجاوزه. استعادت الفلسفة الجمالية اللفظة للدلالة بشكل خاص بالإرجاع للعصور القديمة اليونانية (هيغل) إلى شكل الكلاسيكية مرحلة نضوج العبقرية (العصر الوسيط هو الطفولة، النهضة المراهقة، والرومانطيقية لحظة الانحدار). عرف القرن العشرون فجوة بين

«الكلاسيكية» التي تدل تحديداً على الفن الذي ظهر في عهد لويس الرابع عشر «العصر الكلاسيكي» بالمعنى الواسع و«الكلاسيكيين» الذين هم خارج حدود الزمن والجنسيات الجديرين بأن يدرَّسوا في الصفوف.

فرض المفهوم الآخذ بالحسبان التوتر الدلالي القائم بين نموذج جمالي قادر على استيلاد قاعدة أو آثار شرعية أو تجسيد مرحلة أو مجموعة أدباء يشكلون قلب أو ذروة تراث ثقافي. هذا التسليم الأخير يثير بدوره قضايا امتداد هذه البنية أو تلك المرحلة: في العصور القديمة مثلاً «الآداب الكلاسيكية»، في فرنسا أدباء القرن السابع عشر الذين التحقوا بنماذجهم اللاتينيين واليونانيين لجهة تدريسهم في المدارس، وفي هذه الحالة الأخيرة ظهرت من جديد عدة تحديدات زمنية مقترنة غالباً بالتاريخ السياسي، من الأكثر حصراً، ما بين 1661 و1685، أو ما بين 1635 (الأكاديمية الفرنسية) أو 1652 و1715، إلى الأكثر اتساعاً ما بين «النهضة» و«التنوير» (م. فوكو)، وتتسع أحياناً لتشمل ما قبل تاريخ الرومانطيقية. التأمل في المفهوم يطرح تعارضات زمنية كالثنائيات المتعارضة كلاسيك/ باروك أو متكلف، كلاسيك/ رومانتيك، كلاسيك/ حديث أو التمايزات كلاسيكية/ أتيكية، كلاسيكية/ أكاديمية التي تعتمد معايير جمالية موضوعية الإدعاء كما الأحكام القيمية.

تحاول المقاربة الجمالية للكلاسيكية إقامة مجموعة متجانسة من السمات المشتركة انطلاقاً من مؤلفات اعتبرت كلاسيكية في مرحلة من التاريخ: تمثلت تقليدياً في فرنسا بمفاهيم النظام، الوحدة والانسجام، التوازن بين العقل الناقد والمؤثرات، بين الكبر والاعتدال، دون أن ننسى في الشريعة المدرسية «قواعد» الوحدة الخاصة بالمسرح التي نمت حولها المفاهيم الرقيقة للممكن واللياقة. وهكذا وصف ر. بريه «عقيدة كلاسيكية» افتراضية موحدة، فيما اقترح پ. داندريه في زمن أقرب إقامة النجاح الكلاسيكي على التجاذب القائم بين جماليتين موزعتين وفق اتجاهي «القانون» الكلاسيكي الذي درسه كيرتيس: هناك من جهة قاعدة مسيطرة تجمع بإحكام ما بين الاستبدادية الجمالية والاستبدادية السياسية حول مفهوم الكبر المرتبط عند الاقتضاء بمفهوم السمو. وهناك من جهة ثانية القانون باعتباره اعتدالاً وتناسباً متسقاً يرجع إلى «طريقة» كاتب ما (وسيط بين قاعدة موضوعية قديمة، وأصالة خلّاقة قادمة) وإلى اختياره مادة معينة وأسلوباً يتلاءم مع ذوق جمهور معين تجاوز عرضياً المفاهيم اللاعقلانية للأناقة و*«للاأدرية»* المنبعثة من «الايتوس» الراقي. هذا التعاقب مضافاً إلى الصعود الملازم للقرن السابع عشر لعقلانية دَوْلية (متعلقة بالدولة م.م) ولذاتية

جديدة، يتحاشى الفهم الجوهري للصفات الأبدية، التي أعيد طرحها بقوة بالمقاربة التاريخية للكلاسيكية التي التفت عن نتاج المؤلفات لتثير وقبل كل شيء تحت العنوان «كلاسيكي» قيمة ملازمة لتلقيه.

خلافاً للرومانطيقي ما من كاتب يستطيع بالفعل اعتبار نفسه كلاسيكياً ـ ولو طمح بعضهم إلى هذا مثل «جِيد» ـ إنه يصنف هكذا فيما بعد من قبل حلقة من القراء المخولين الذين تجمعهم مؤسسات مؤهلة مثل المدرسة أو الأكاديميا أو النشر التي تمثل أقساماً من الوظيفة التربوية والإيديولوجية لتراث ثقافي مهمته صناعة الهوية الوطنية.

منطق التلقي هذا، المستقل عن تاريخ الذوق الذي لا يمكننا إبرازه لغياب عقلانية مطلقة، إضافة إلى إجماع نسبي ومتغير مع الأيام، يضع واقع الادعاء بتجسيد القيم الأبدية في مرحلة زمنية محددة (القرن السابع عشر في فرنسا) يضع هذا الادعاء في موضع صعب. إلى جانب موليير وراسين، دخل كتّاب من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر شيئاً فشيئاً إلى المناهج المدرسية، الذين انتهى بهم الأمر جميعاً للدخول في فئة «الكلاسيكيين» والذين بات مستحيلاً إيجاد وحدة جمالية تضمهم جميعاً: وبنسبة أقل ظهر تقليد ما بعد رومانطيقي يقابل تماماً عادة التقليد، إمكانية التجديد وقطيعة آثار غير مفهومة من جمهورها المباشر.

قراءة اجتماعية للإحراج الذي تصطدم به كل محاولة لإيجاد تحديد لكلاسيكية موحدة زمنياً تقوم على تقديم قناع الوظيفة السياسية الواقعية لـ*«آلية الانتماء إلى الكلاسيكية»* على الجمالية. (أ. ڤيالا). بوالو بالذات، الذي شكل طويلاً *«بفنه الشعري»* (1674) النموذج المحتذى، وإن متأخراً بعض الشيء، وشيّد مذهباً جمالياً جوهرياً، الذي لم يفتقر وإن على شاكلة ملحق إلى مفهوم السمو (بسيدو ـ لونجين) يُرى من خلال دعوته لتمجيد ملك فرنسا، ومن خلال ارتباطه المباشر بالسياسة الدعائية الكولبيرية، أفضل شاهد بنظر مؤرخ المؤسسة الأدبية للرهانات الحقيقية لأدب يزعم العالمية والأبدية. فحص ردات الفعل الأوروبية، كما عند غوته مثلاً الموجهة بكل وضوح ضد الهيمنة الفرنسية جاءت لتؤكد هذا البعد السياسي.

وعلى الرغم من عرض ممكن يقوم على الإغراء والمخاتلة، فإن إبراز *«الانتفاع»* بالنتاج، لا بل قراءة الكلاسيكيين، مظهر خارجي اجتماعي بقدر ما هو استمتاع بالنص، يجعل مفهمة الجمالية أقل تهافتاً مما يشكو منه التباين الداخلي للمفهوم. وحتى الطبيعة الاستعادية لهذه الجمالية لا تدين ذلك: فالجذر اللغوي لكلمة «جمالية»

تفترض جيداً وجود نتاج ومتلقٍّ لا وجود برنامج معد سلفاً. يبقى أن مسألة الكلاسيكية تظهر استحالة إقامة القيمة الأدبية على معايير متضمنة في النص مستقلة عن المنطق التاريخي للتلقي والذوق. وهنا تكمن الصعوبة في تحليل، ما بين دوغماتية فظة ونسبية تامة، بين الحدس المشترك المرتبط بشهادة الأجيال اللاحقة، الذي يقنع في آن معاً أولئك الذين يتصورون التاريخ سوف يتخلى شيئاً فشيئاً عن أوهامه المباشرة لصالح القيم الثابتة، أو على العكس سوف ينصف أخيراً مؤلفات أُهملت أول الأمر بسبب أصالتها بالذات. يبدو أن هذا المفهوم يخفي وراءه بالتأكيد معارك لا مفرّ منها بين «القدماء والمحدثين» مثيراً دائماً تعارضات تتجدد دائماً كتلك التي اخترعها ر. بارت بين الحديث «التمتع بالنص» والعقلاء «ملذّات النص» والمحدد على النحو التالي: «*كلاسيك ثقافة*» (بقدر ما تتوفر الثقافة بقدر ما تكون اللذة كبيرة ومتنوعة). ذكاء. سخرية. لطافة. غبطة. سيطرة. اطمئنان: فن الحياة».

Bray R., *La formation de la doctine classique en France*, Paris, Nizet, 1927. - Bury E., *Le classicisme...*, Paris, Nathan, 1993. - Peyre H., *Qu'est-ce que le classicisme?*, Paris, Hachette, 1953. - Viala A. (dir.), «Quést - ce qu'un classique?», Littératures classiques, 1993, n° 19. - Zuber R., *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, A. Colin, 1968 et 1995.

فلورنس دومورا ـ مابيل

راجع: الباروكية؛ تعليم الأدب؛ الذوق؛ التاريخ؛ المؤسسة؛ المعارك؛ التلقي؛ الرومانطيقية؛ القيم.

كندا الفرنسية — CANADA FRANÇAIS

ظهر التعبير «كندا الفرنسية» إثر قيام الاتحاد الكونفيديرالي الذي أسس الولايات الكندية (1867)، وهو يشير أساساً إلى الجماعة الفرنكوفونية في تلك البلاد، دون أن يشير إلى رقعة جغرافية محددة. ومنذ ستينيات القرن الماضي استخدم للدلالة على مجموع الفرنكوفونيين المنتشرين على الأراضي الكندية، وغالباً ما يستثنى منهم سكان مقاطعة كيبيك. وهذا هو واقع الحال بالنسبة لعبارة «أدب كندا الفرنسية» أو «الأدب الكندي الفرنسي»، الذي يحمل عدة دلالات وفق التصورات والمراحل المعنية. في العادة كانت تشير إلى الأدب المكتوب باللغة الفرنسية على الأراضي الكندية منذ نهاية القرن التاسع عشر، ولكن ما لبث أن تغيرت دلالتها مع مطالبة كيبيك بالاستقلال، المقاطعة الوحيدة التي تقطنها غالبية ناطقة بالفرنسية لتشير ـ وهذا ليس دون صعوبة ـ إلى الأدب الذي تنتجه المجموعات الفرنسية الكندية خارج كيبيك.

قبل «الفتح Conquête» عنت الكلمة «كندي» سكان البلاد الأصليين قبل أن تعني المستوطنين الفرنسيين وذلك لتمييزهم عن هؤلاء. في ظل النظام الإنكليزي احتفظ الفرنكوفونيون بهذه التسمية، فيما حرص المستوطنون الجدد على الاحتفاظ بصفتهم «رعايا بريطانيين». اقترن نمو النتاج الأدبي في القرن التاسع عشر بشيء من التأخير مع التغييرات التي فرضتها العملية السياسية. وهكذا فإن النتاج الأدبي المكتوب باللغة الفرنسية الذي ظهر ما بين 1830 ـ 1890 (بما في ذلك نتاج ف. اكس غارنو، أوبير دي غاسبيه، ل. فريشيت) سمي أدباً كندياً فقط فيما ساهم الأدب الذي ظهر عند منعطف القرن العشرين وحتى أواسط ستينيات القرن الماضي في تكوين ما سمي «الأدب الكندي ـ الفرنسي». كان البروفسور والناقد س. روا واحداً من كبار دعاة هذا الأدب، فيما ساهم الأدباء نيليغان، سانت ـ دينيس غارنو، غران بوا، ج. روا في ضمان شهرته. طرح ظهور الحركة القومية الجديدة «الكيبيكية» مسألة الهوية الثقافية للفرنكوفونيين خارج كيبيك وقاد إلى إعادة تأكيد كنديتهم. آثروا البقاء كنديين فرنسيين. وشيئاً فشيئاً اتجه أدبهم إلى التمايز وفق معايير تاريخية أو مناطقية: أكادية، فرانكو ـ اونتارية، فرانكو ـ مانيتوبية.

اكتسب الأدب الأكادي الأكثر قدماً ورسوخاً هوية مستقلة بفضل نتاج الروائية أ. ماييه والشاعر هـ. شياسون على وجه الخصوص، وأيضاً بفعل نشاط دور النشر من مثل «منشورات أكاديا» ومركز الأبحاث الأكادي في جامعة مونكتون. وضع الأدب الفرانكوفوني ـ الأونتاري أو الفرانكوفوني ـ المانيتوبي أقل ثباتاً رغم الجهود التي تبذل سواء على مستوى النشر («منشورات بريز دي بارول» في سيدبري ومنشورات دي بليه دي سانت ـ بونيفاس) أو على مستوى الجامعات (جامعة أوتاوا، كوليج سانت ـ بونيفاس). إضافة إلى آخرين يدافع الباحث ف. باريه بدون أي التباس عن وضعه الفرانكو ـ أونتاري والروائية م. أ. بريمو عن وضعها الفرانكو ـ مانيتوبي. وهكذا نلاحظ أنه منذ ثمانينيات القرن الماضي تخضع تسمية «الأدب الكندي ـ الفرنسي» إلى إعادة تقويم وإلى عملية تجزئة. مقدمة نفسها متمايزة عن كيبيك أولاً ثم عن أكاديا ثانياً، أعلنت مجموعات كندية أخرى رغبتها المناطقية المشتتة ودعاواها السياسية المشتركة، ومهددة بضعف اهتمامات الجمهور المعني، تواجه ما سماه ف. باريه «آداب القلة».

Gasquy-Resh Y. (dir.), *Littérature de Québec*, Paris, EDICET-AUPELF, 1994. - Lemire M., Saint-Jacques D. (dir.), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991 et suiv. -Maillet M., *Histoire de la littérature acadienne*, Ottawa, Éditions

d'Acadie, 1983. - Paré F., *Les littératures de l'exguité*, Hearst (Ontario), Éd. du Nordir, 1992. -Coll.: *Frontières, n^o 12* de la *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français, été-automne 1986.*

ماري ـ أندريه بوديه، دينيس سان ـ جاك

راجع: الأدب الاستعماري، الفرانكوفونية، الهوياتية، الإيديولوجية، الأدب القومي، ما بعد الاستعمار، كيبيك.

الكوميدي (المضحك، الفكه) COMIQUE

في معنى أول، الهزلي هو ما ينتهي إلى المسرح (استعملت لفظة كوميديا طويلاً للدلالة «على نص مسرحي عام»: من هنا العنوان: *«وهم هزلي»* لإحدى مسرحيات كورناي (1636) الذي يظهر ضبابية الحدود بين الواقع والخيال المسرحي). هزلي أيضاً ـ وهذا المعنى صار الأكثر رواجاً ـ كل ما يبعث على الضحك. صارت اللفظة مرادفاً لكل ما هو مضحك أو يبعث على الضحك. يمكن لمصدر الإضحاك أن يكون في الموضوع أو في الشكل (مادة رصينة، بل وحتى محزنة عولجت بطريقة مضحكة). وبالمعنى الواسع الهزلي سجل يحوي كل أشكال الإضحاك ومظاهر اتخاذ المسافة التي يفرضها هذا الأخير.

حدد أرسطو الهزلي بأنه التأثير الناجم عن «مجال المضحك الذي يشكل جزءاً من القبيح... ذلك لأن المثير للضحك هو خلل وقبح لا ألم فيه ولا ضرر، وهكذا وعلى سبيل المثال، القناع الهزلي قبيح ومشوّه خال من تعابير الألم». فالهزلي في الكوميديا هو بمثابة إبراز مسرحي لنقيصة أو قبح مادي أو معنوي يولد عرضه عند المشاهد شعوراً بالتفوق تضاعفه المسافة. من هنا فإن الهزلي يلائم التعبير عن إحساس لذيذ بالرضا ـ من يضحك يشعر بأنه مختلف عمن يضحك منه ـ وممارسة السخرية ـ تولد الرغبة بعدم مشابهة من يثير ضحكنا، وهذا قدر مشترك بين جميع الأنواع.

في المسيحية الوسيطة، المسكونة بفكرة الخطيئة الأصلية وبأن الحياة في هذا العالم كما لو أنها في «وادي الدموع»، الضحك متهم. اعتبر رابليه متمرداً عندما بشر به بأنه «ميزة الإنسان». ومع ذلك فقد ركز، شأنه شأن مونتيني على الميزة الإيجابية للضحك، إنه مفيد للفرد كما للمجتمع، كما إنه لا ينفصل عن متعة العيش.

جعل ايراسم في *«مدح الجنون»* (1515)، من الضحك إمكانية لانطلاق الفكر. بعد ذلك رأى فيه هوبز محصلة «رؤية غير متوقعة وواضحة لتفوقنا على إنسان آخر»،

تصور يجعل الضحك الحميلة الطبيعية لعلاقة القوى الكونية بين البشر. (ليڤياتن (1651). فكرة الضحك هذه باعتبارها تعبيراً عن التفوق وعن فجائية الإحساس بالظفر هذه غذت سلسلة من التفكر عند ديكارت، داروين وستاندال. هناك خط آخر يعتبر باسكال أبرز ممثليه، رفض الضحك الجسدي، ورآه دليلاً على ضعة الإنسان. استمرت المسيرة حتى بودلير الذي عاد إلى المفاهيم الأولى للمسيحية فرأى في الضحك علامة على غرور الإنسان، شيطاني الأصل وعلى صلة وثيقة «بسقطة قديمة وانحدار مادي ومعنوي» (بودلير) (عن جوهر الضحك والهزلي بعامة في الفنون البلاستيكية) في *«فضولات جمالية»* (1868). ضمن هذا التصور، الضحك الوحيد المقبول هو «ضحك النفس»، فعل وعي للذات، على مستوى الهزء. في المقابل، فإن الفلاسفة العقلانيين في القرون الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين قللوا من شأن العنصر العاطفي للضحك ليزيدوا من ذاتيته ورأوا أن الهزلي ناتج عن العلاقة بين تصورين عقليين. مصدر الإضحاك عند كانط هو في توقع أن لا شيء يتبع. بالنسبة لشوبنهاور يدور الأمر «على إدراك مفاجىء لتباين بين مفهومنا والشيء الحقيقي الذي يعرض بمعنى التعارض بين المجرد والحدسي». فيما بعد ركز نيتشه وباتاي على الميزة الميتافيزيقية للضحك وقرناه بالحكمة. كيركيجارد وجانكليفيتش، أقل جزماً، فقد ركزا على بعض أشكال الهزلي التي قدماها على سواها، السخرية تحديداً، التي رأيا فيها، إمكانية ليحسن الإنسان وضعه ويزيد من وضوح رؤياه. أظهر كل من برغسون وفرويد كيفية صدور الضحك عن العلاقة بين تصورين أحدهما أرفع من الآخر. يقيم برغسون تعارضاً بين الحي والمعتمد اجتماعياً والمفاجئ والآلي، دون أن يجرّد مفهومه للضحك من حكم قيمي *«الضحك. بحث حول دلالة الهزلي»*. باريس، ألكان (1900). وواقع الأمر، أنه وبالاستناد غالباً على أمثلة مستمدة من الكوميديا الموليبرية رأى في الضحك عقوبة اجتماعية تطال الفرد العاجز عن التكيف مع حياة الجماعة. فرويد الذي رأى التعارض يقوم بين الرشد والطفولة يرى الضحك آلية لمواجهة القلق والحصر النفسي. وهكذا فإن الضحك يأخذ قيمة العلامة وقد يشكل دواء لألم أنطولوجي وبهذا المعنى تم استخدامه من قبل «مسرح العبث» كوسيلة لانتزاع الإنسان من العبث ومأساوية الوضع الإنساني.

اقترنت الكوميديا بالهزلي عند أرسطو الذي حدد الكوميديا على أنها «تقليد البشر الذين يتصفون بصفة أخلاقية أدنى، ولكن ليس في كل مجالات النقائص وإنما في المضحك منها». بيد أن تاريخ الكوميديا وتاريخ الهزلي لا يتطابقان. لم تكن

الكوميديا دائماً هزلية ومضحكة وبعث الهزلي الحياة في أشكال درامية متنوعة بدءاً من الهرجة ومختلف مظاهرها ـ استعراض، مسرح السوق، المسرح السُّوقي ـ إلى الڤودڤيل ومسرح البولفار، كما احتل منزلة مرموقة في عدد من الأنواع الأخرى، من الحرب الكلامية إلى الرواية، ومن الحكاية إلى الشعر مروراً بالنقديات. ذلك لأنه بحكم كونه تصوراً لتشويه واقعي أو خيالي، يصبح بحد ذاته معيناً لا ينضب ومتغير الشكل، وبالتالي ما من مجال محدد له.

ولّد تنوع أشكال الهزلي ودلالاته أبحاثاً عدة في ميادين التأويل والنموذجية. تقوم النموذجية العملية والملائمة على الوسائل المستخدمة: الهزل في الموقف، الهزل في السجايا، الهزل في الكلمات، الهزل في الحركات. وبشكل أكثر دقة، يمكن وضع تصنيف وفق نية الكاتب، أو بتعبير أدق وفق التأثيرات المرجوة، إذن بجعل موضوعنا السجل الهزلي. وهكذا أرجع بودلير التنوع الهزلي إلى فئتين أساسيتين: هناك الهزلي «ذو الدلالة» من جهة، وهناك الهزلي «المطلق» من الجهة الأخرى الذي يراه تافهاً ومفرطاً: في النوع الأول نضحك «من» شيء ما أو شخص ما، وفي الثاني نضحك «مع» ذلك الضحك الذي هو ضحك الجسد بكامله والذي لا يدع مجالاً لأية قيمة أخلاقية اجتماعية أو سياسية. وهكذا تنتظم سلسلة من الأنواع الهزلية تتراوح ما بين النقيضين الهزلي الساخر والهزلي اللعبي. هذا التحليل غير كاف من وجهة النظر الأدبية. في النتاج الأدبي، يحدث الهزلي تأثيراً لدى تلقيه وهو بالتالي يقيم رباطاً بين خطاب النتاج والقراء أو المشاهدين الذين يتقاسمونه. وبالتالي هناك دائماً وفي نفس الوقت «ضحك مع» شخص ما، وضحك «من» شخص ما أو شيء ما. هذا البعد الاجتماعي للهزلي يفسر لنا فروقات هامة في الحساسية: لا نضحك دائماً من الشيء نفسه وبالطريقة نفسها في بروكسل وكينشاسا ومونتريال أو باريس.

الهزلي محدد تاريخياً ومتنوع اجتماعياً. وهكذا فقط اختفت النماذج الهزلية مع المجتمعات التي أنجبتها (اختفى الطفيلي في كوميديا العصور القديمة كما اختفت المرضع والقوادة)، اللعب على الكلمات والمواقف بات وسيلة قديمة. علاقة الهزل الموليبري بسخرية عصر التنوير شبه واهية، والمهزلة العسكرية «للمرحلة الجميلة» باتت غير مسلية في المنزلة الأولى على كل حال. تأثيرات الهزلي حتى في مرحلة محددة من التاريخ لم تكن مضمونة، لم يكن الشيء نفسه يثير ضحك الجميع. تتغير تأثيرات وأساليب الهزلي تبعاً للجمهور الذي يتوجه إليه، ذوقه، درجة تعليمه ومستواه

الاجتماعي، إلى الجمهور الشعبي «للنظام القديم» المسرح الصريح والماجن للهرجة أو لمسرح السوق، وإلى الجمهور الأكثر رقياً للمسارح الثابتة الهزل اللطيف والمميز للكوميديا الكبيرة. بهدف إرضاء جمهوره المتنوّع المشارب، مزج موليير في مسرحه ما بين التهريج «وضحك النفس»، يدفع الأول العوام إلى القهقهة، ويقدم الثاني إلى الجمهور المميز موضوعات إضحاك مناسبة مما دفع بوالو إلى انتقاده على هذا الأمر. يضاف إلى هذا أهمية النوع نفسه. وهكذا ففي المسرح وفي كل قاعة يمكن قيام طراز خاص من الهزلي، ففي القرن السابع عشر مثلاً، نفس الأشخاص الذين يبهرون بأدنى مزاح في «المسرح الفرنسي» يضحكون ملء أشداقهم في الاستعراضات البدائية «في السوق».

الثابت الوحيد الذي يمكننا رؤيته في السجل الهزلي يبدو أنه كامن كما رآه بودلير في علاقته مع الأعراف والتابو وانتهاكها. يولد الضحك مما هو آخر، مما هو غريب، حتى ولو قدم باعتباره خارجاً على المألوف. يعبر الضحك في هذه الحال عن العرف والهزء ويدين من ينتهكه دون معرفة. كما يميز الضحك علاقة انتهاك أخرى: حق معالجة ما هو ممنوع، ما يلامس التابو الجسماني، وتحديداً ممنوعات الجنس، ولكن أيضاً ما يلامس السلطات. وبالتالي يبدو لنا، وخلافاً لما أكده «القدماء» فإن ميزة المضحك لا ترتبط بالشيء نفسه وإنما بعلاقته مع روح الموضوع. وواقع الحال، إن المشاهد القائم مقام القاضي هو الذي يتبين الهزلي أو لا، وهو الذي يشعر بتفوقه الخاص أو الذي يدرك الهوة القائمة بين الواقع وتمثيله. كما يمكن للهزلي أن يمثل دوراً في تصريف المكبوتات في الحالات التي تصبح فيها الأعراف محط تساؤل: عرض الانتهاكات يطرح حقيقة وجودها ومدى ثقلها. إزاء هذا الواقع، لا يغطي الهزلي كل مظاهر الضحك. إذا كان ممكناً تلمس فروقات دقيقة وتعقيدات بينه وبين الظرف والسخرية فإنه ينحاز عن الفرح الذي يولد الضحك أو الابتسامة والمنبعث من الوجدانية أكثر من الهزلي.

Emelina J., *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SADES, 1991. - Gaiffe F., *Le rire et la scène française*, Paris, éd. de Paris, 1931. - Goldzink J., *Les Lumières et l'idée du comique*, Fontenay-aux-Roses, École normale supérieure. Fontenay-Saint-Cloud, 1992. - Sareil J., *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984.

ماري كلود كانوڤا - غرين

راجع: العبث؛ الجادة (مسرح)؛ الهزلي؛ الكوميديا؛ الجنون؛ الفكاهة؛ التهكّم؛ المناقضة؛ السجلات؛ الأهجية؛ التراجيدي.

الكوميديا (الملهاة) COMÉDIE

دلت لفظة كوميديا بادىء الأمر على كل مسرحية بصرف النظر عن نوعها (كما في «المسرح الفرنسي Comédie Française»). انطلاقاً من القرن السادس عشر، في الوقت الذي استعادت فيه الأنسية النماذج القديمة صارت الكلمة تعني المسرحية التي تتوخى تصوير العيوب الخاصة أو الرذائل الاجتماعية (وهذا ما سوف تدل عليه عبارة «الكوميديا البشرية»). وشيئاً فشيئاً، التصقت فكرة الهزلي بهذا النوع. ولكن الكوميديا، تشكل تخلقية تتأرجح بين اللعب والرغبة بالنصح استمرت طوال قرون إطاراً متسعاً بما يكفي لاستقبال أشكال درامية عديدة، لا يكون الضحك فيها دائماً هو الأبرز.

تعود جذور الكوميديا التي ظهرت في فرنسا في الدوائر الأنسية لخمسينيات القرن السادس عشر إلى نموذج الكوميديا اللاتينية للقرنين الثالث والثاني ق.م (پلوت، وتيرانس، اللذان كانا يدرسان ويمثلان في مدارس العصر الوسيط) والمنبثقة هي الأخرى عن الكوميديا اليونانية الجديدة. هذه الاستعادة صنيعة مجموعة صغيرة من الأدباء (من بينهم جوديل وغريڤين بشكل خاص) حاولت فرض هذا الشكل من المسرح الهزلي لمواجهة الهرجات الوسيطة التي اعتبرت بدائية. أنتجوا عشرين مسرحية في نصف قرن. رأوا في الكوميديا تطويراً لفعل يومىء للواقع. نجد فيها الشخصيات النمطية، مكائد الخادعين ـ المخدوعين، الغراميات المعترض عليها لشبان يساعدهم خدم متآمرون كما في الكوميديا اللاتينية. هدف النوع يومذاك إلى التسلية، وليس بالضرورة إلى الإضحاك، وإن كانت غايته أخلاقية. لا يتم تقديمه إلاّ في عروضات خاصة، لانصراف الأدباء عن جذب الجمهور الواسع الذي بقي أميناً للأنواع الوسيطة. بعد كسوف قصير، صارت الكوميديا مشهداً عاماً حقيقياً في ثلاثينيات القرن السابع عشر ضمن إطار انطلاقة عامة للمسرح. توسع الحياة الاجتماعية، نموذج الرجل الراقي، وبشكل خاص وجود سيدات المجتمع وسط جمهور المسرح أدى إلى مزيد من الحشمة أكثر مما هو الحال في الهرجات طلباً لرهان لا يُنافس. وهكذا فإن كورناي في مسرحياته الأولى التي كانت كوميديات ناجحة جداً عرف النوع بأنه «تصوير لحديث أشراف القوم». ومن جهة ثانية بنفس وضع التراجيديا، وخلافاً للتراجيكوميديا، فإن الكوميديا الكلاسيكية التزمت قواعد الوحدات. في المقابل، استعار بعض الأدباء من «الكوميديا الغرامية» اللاتينية والإيطالية مخططاتهم الأقل واقعية للغراميات المراهقة المعاكسة من عجائز منزعجين

والمدعومة من خدم مبدعين. في أربعينيات القرن السابع عشر عرفت فرنسا تأثير «الكوميديا» الإسبانية التي أضافت إلى ما هو معروض شخصيات نموذجية «الكراسيوزو gracioso» أو الخادم الجبان (*«جوديليه أو السيد الخادم»* 1645)، لسكارون مثلاً). في النصف الثاني من القرن، صارت الكوميديا مع موليير نوعاً رئيساً. أفادت مسرحياته من جميع الأشكال الهزلية، ونجحت في التوفيق بين توقعات جمهور المسرح المتنوع. دون أن يهمل الهرجة وكوميديا الحبكة، طور الكوميديا ـ الباليه وكوميديا *«الطبائع»* التي ستستمر طويلاً نموذج «الكوميديا العظيمة» (نذكر *«المنافق: تارتيف»* (1664)، *«كاره المجتمع»* 1666، *«مريض الوهم»* (1673). إثر وفاته ميزت الكوميديا مسرحيات قصيرة تقوم على نقد أخلاقية مجتمع مستسلم للمتعة والمال («توركاريه (1709) لمؤلفها ليزاج).

في القرن التالي وبتأثير من الجمالية الجديدة والحساسية نحت الكوميديا منحى أخلاقياً وذلك بتصوير معاناة الفضيلة (ديتوش *«الماجد»* 1732)، ثم أصبحت إرشادية تعليمية لا تفسح حيزاً متواضعاً للهزلي. حرّك هذا الجانب المؤثر والرقيق (عند «نيڤيل دي لا شوسيه» صار الحديث ممكناً عن «كوميديا مثيرة للدموع») دفعاً باتجاه الكوميديا الجادة الواقعة في منتصف الطريق ما بين الفرح والتراجيديا. يضع ديدرو هذا النوع ضمن تصوره للدراما. أعاد بومارشيه الحيوية إلى الهزلي ما بين 1770 ـ 1780 «وذلك بإعادته للمسرح مرحه القديم الصريح مع مسحة خفيفة من دعابتنا الحالية» *«حلاق اشبيلية»* 1775)، *«زواج فيغارو»* 1784). بقي أن نذكر أن الكوميديات الكبيرة التي عرضت في «المسرح الفرنسي» ذات منحى رصين. في المقابل، ظهرت كوميديات قصيرة من مشهد واحد هزلية بالكامل ماجنة وإباحية. كانت تثير اهتمام هواة المسرح في المجتمع كما الجماهير المستعدة للدفع في مسارح «السوق» و«البولفار». اتسعت شعبيتها لتصل «المسرح الفرنسي». و«المسرح الإيطالي» حيث كانت تعرض كمتمم للعرض الأساسي. متنوعة الصيغ، ساخرة dancorades، استعراضات فاحشة أو برازية، أمثال درامية، مهازل سوقية، يحاكي أسلوب خطابها أسلوب الخطاب الشعبي المتداول في أوساط الطبقة الباريسية الوضيعة، الخ؛ لكنها جميعاً تقوم على حبكة بسيطة تسخر من نماذج اجتماعية يسهل التعرف إليها.

تميزت السنوات الثورية بظهور عدد من الكوميديات السياسية أو الساخرة، أما بعد إعادة الملكية فقد انتهى الأمر إلى توقف عرض كبار كوميديات الأخلاق الكلاسيكية ـ التي كانت تعرض دون توقف ـ في (المسرح الفرنسي) وفي «الأوديون».

فضل الجمهور العريض البرجوازي الجديد كوميديا العادات. بعد سنة 1848 انقسمت هذه إلى فئتين: من جهة صارت «ڤودڤيل» (مسرحية هزلية خفيفة م.م) وتطورت باتجاه «مسرح البولفار»، ومن جهة ثانية تحولت إلى كوميديا واقعية مقتربة من الدراما. هذا التوجه الأخلاقي لكوميديا العادات الواقعية الجديدة جعل منها نوعاً تعليمياً ينسجم مع الذوق البرجوازي الطامح إلى «الكمالية والأخلاقية، المثالية، وبكلمة واحدة، المفيد»، مع دوماس الابن وأوجييه ومدرستهما، مدرسة الحس السليم (*«الصهر»* لمؤلفه م. بواريه 1854). شأنها شأن الڤودڤيل نذكر «المسرحية الجيدة البناء» وفق النموذج الذي نشره «سكريب» في النصف الأول من القرن. من جهة ثانية لم تعد تفسح للهزلي سوى منزلة متواضعة. انتهى بها الأمر إلى الامتزاج بالدراما. حوالى سنة 1880، كوميديا العادات، كوميديا جادة ودراما بورجوازية صارت جميعاً وجوهاً مختلفة لنفس النوع تزيد فيه السخرية أو تنقص (نذكر مثلاً «بيك» في *«الغربان»* 1882)، أو يزيد فيها التوجه الأخلاقي أو ينقص. باتاي، برنستين، بيك، جميعاً أدانوا الإفساد الناجم عن المال وجميع أشكال النفاق الاجتماعي.

وبتأثير من الطبيعية تخلت الكوميديا عن المواضعات المسرحية لما بعد الكلاسيكية واختارت جمالية تشكل «جزءاً من حياة». سميت أحياناً كوميديا لاذعة، تخلى هذا النوع عن الأخلاقية وعن العواطفية متوخياً المزيد من الحقيقة كما في *«خبز المنزل»* (1898) أو *«وبر الجزر»* (1900) لجول رينار.

لم تقدم بداية القرن العشرين تغييراً ملحوظاً. استجابة لواقع الحال انخرطت الكوميديا بالمسائل الاجتماعية (*«أمومة»* 1903 لمؤلفها بريبه) قبل أن تدخل في ثلاثينيات القرن الماضي في موضوعات سياسية بشكل مباشر (*«الأوقات الصعبة»* 1934 لبورديه). ظهرت إلى جانب هذه أشكال من كوميديا الفانتازيا والكوميديا الشعرية التي حررت النوع من واقعية المسرحية التجارية (*«حنا القمر»* 1929 لمارسيل آكار). منذ خمسينيات القرن الماضي، لم يعد الكتاب المسرحيون الأكثر إبداعاً يسمون مسرحياتهم «كوميديا»، رغم كون الجمهور يردها بشكل عفوي إلى هذا النوع (كما هو الحال مع بعض نتاج يونيسكو)، واستولى مسرح البولفار على الهزلي (ولكن «كوميديا» تستعمل كإسم لنوع في السينما).

المعنى البدئي «للكوميديا» (كل عرض مسرحي يعمل في خدمة نقد العادات وصراعات المجتمع) بقي مستمراً وبشكل خاص في استخدام بلزاك له عندما اختار عنوان «المهزلة البشرية».

تاريخياً؛ غالباً ما تم تحديد الكوميديا بالنسبة لأنواع أخرى. بالنسبة للتراجيديا، أولاً، والتي طالما اعتبرت الكفة الموازية: بالنسبة للمسرحة الكلاسيكية المندرجة في خط «*شعرية*» أرسطو، تقوم الكوميديا بعرض عمل «مشترك وفكه» بأسلوب «وسط» فيما تصور التراجيديا شقاء «الكبار» بأسلوب رفيع. وبحكم كونها تتناول مثيري السخرية والمثالب، اعتمدت الإضحاك وسيلة لإصلاح العادات كما هو الحال في الأهاجي والمساخر. مع الكوميديا الجادة، في المقابل، التي أراد ديدرو وقفها على عرض الفضيلة وواجبات البشر، بات صعباً تمييزها عن الدراما البرجوازية سوى بنبرة تكاد تكون غير ملحوظة، تمييز غامض تلاشى تماماً في نهاية القرن التاسع عشر. وهكذا يتبين لنا أن الكوميديا والهزلي لا يتلاءمان. وإذا كان موليير قد جعل ديدنه مبدأ «القدماء» (castigat ridendo mores) فإن كورناي أثبت أن باستطاعة الكوميديا تجاوز الإضحاك، كما أن الكوميديات الجادة لنيڤيل دي لا شوسيه ثم لأوجييه ولدوماس الابن تخلت تقريباً عما هو هزلي. إرادة جعل الكوميديا في مصاف النوع الكبير قادت، ومنذ المرحلة الكلاسيكية، إلى التخلي، أو على الأقل إلى الحد من التأثيرات السهلة للهزلي.

وواقع الحال، إن الكوميديا ومنذ البداية كانت نوعاً مترجرجاً يتجاذبه توجهان متناقضان. اعتماد الايمائية قاده من جهة، إلى واقعية مفرطة مما اضطره إلى التضحية بالهزلي. هذه الرغبة بمجاراة الطبيعة حتى النهاية أوصلت فيما بعد إلى تأويل الجاد والطريف، المثير للعواطف والفضفاض في مسرحيات بيك وساردو وكورتيلين. من جهة ثانية، فإن ذوق الفانتازيا دفع الكوميديا باتجاه الخيالي، المعقد، الميتولوجيات الجنية، بمعنى نحو أشكال تسيطر فيها المجانية اللاواقعية.

إذن كيف يمكننا إيجاد القواسم المشتركة لمختلف تجسيدات الكوميديا عبر القرون؟ تكاثر النعوت التي أضيفت إلى كلمة «كوميديا» للدلالة على نبرتها («مرحة»، «دامعة» «مؤثرة» «رصينة») طبيعتها التخلقية («واقعية» «شعرية») نوعية الشخصيات («بطولية») وأخيراً المظهر الأخلاقي أو التعليمي («تهذيبية») أو توحي جميعها أن الفضاء المحدد الثابت الوحيد. إذن إن هذا العرض يحافظ دائماً على مسافة بين ما يعرض وبين جمهوره، مسافة هي بالذات شرط النقد وهي المركز الأساس للهزلي.

Canova M.-C., *La comédie*, Paris, Hachette, 1993. - Corvin M., *Liré la comédie*, Paris, Dunod, 1994. - Gaiffe F., *Le rire et la scène française*, Paris, éd. de Prais, 1931.

ماري ـ كلود كانوڤا ـ غرين

راجع: البولفار (مسرح)؛ الهزلي؛ كوميديا ديل أرته؛ المثل؛ السخرية؛ الڤودڤيل.

COMÉDIE-BALLET الكوميديا ـ الباليه

الكوميديا ـ الباليه عرض يمزج بين الموسيقى والرقص والنص الهزلي. ازدهرت في القرن السابع عشر بشكل خاص.

استمرت الكوميديا ـ الباليه مقترنة باسم موليير: مسرحيته *«المزعجون»* (التي كتبها بمناسبة احتفال ڤو ـ ليه ـ ڤيكونت 1661) كانت أول ما قدمه من هذا النوع، ثم قدم عدة مسرحيات منه في البلاط في إطار احتفالات فخمة ليعاود عرضها في الباليه ـ رويال في المدينة بنصوص معدلة بعض الشيء. لهذا النوع تاريخ أكثر قدماً. في إيطاليا، انتشر مع عروضات « الميدسيس» في فلورنسا. شكل في فرنسا في النصف الأول من القرن السابع عشر شكلاً من أشكال «المسرح في المسرح» مع مسرحيات مثل *«مستشفى المجانين»* (1634) لمؤلفها بيز أو *«أحلام الرجال المتيقظين»* (1645/ 1646) لمؤلفها بروس: فواصل الموسيقى والرقص فيها ليست فقط متراكبة وإنما تشكّل جزءاً من بنية النص نفسه. في أربعينيات القرن السابع عشر انتشر المسرح ذو الآلات، وحاول مازارن أن يقيم في فرنسا نموذج الأوبرا الإيطالية، أضيفت باليهات إلى *«الفينتا پازا»* (1645) وإلى «اورفيو 1647». وأخيراً وبإشراف ليلي تحولت الحكاية، في باليه البلاط، التي كان يرويها شخص واحد والتي كانت تسبق المداخل إلى حوار يغنى، وأحياناً إلى سينيت (كوميديا على الطريقة الإسبانية م.م) كما يبدو لنا ذلك من باليه *«الحب المريض» (1657) أو من «الهزء»* (1659).

عند موليير (الذي غالباً ما كان يتعاون مع ليلي)، لم يحل انصهار الفنون الذي تحقق دون تنوع الصيغ. من إبداع *«المزعجون»* (1661) إلى *«مريض الوهم»* (1673) أنتج كوميديات ماجنة وبطولية (*«أميرة ايليد»* 1664، *«العشاق الرائعون»* 1670، هزء بالعادات البرجوازية (*«البرجوازي النبيل»* 1670) أو بالعادات الدينية (*«جورج داندين»* *1668، «كونتيسة ايسكار بانياس» 1671) أو بعرض عالم رعوي مثالي («تسلية ڤيرساي الكبيرة»* 1668). بعض هذه المسرحيات نص مرتجل من مشهد واحد، وبعضها الآخر كوميديات مشغولة من ثلاثة، بل وحتى من أربعة مشاهد. بيد أن إبداعها بناء على طلب ملكي، شكلت الكوميديا ـ الباليه الموليرية عنصراً مكوناً لمجموعة أوسع بكثير، احتفالات البلاط التي سعت إلى الإحاطة بكل المتع الممكنة.

غاب موليير، انحدر النوع. بعض المسرحيات التي رصعت التسلية بالموسيقى مثل *«المجهول»* (1675) لتوماس كورناي أو *«المجانين المسلين»* (1680) لمؤلفها

بواسون تعتبر امتداداً له. حاول كل من دانكور، رينيار، ديفريسني إكمال مسيرة الكوميديا ـ باليه، ولكن وفرة الاحتفالات في البلاط أجهزت على هذا النوع كما عُرف واتجه ليأخذ أشكالاً جديدة، أشكال الأوبرا الهزلية.

تستجيب الكوميديا ـ باليه لواحدة من الفرضيات الجمالية الظريفة التي ترغب في مزج الأنواع المختلفة. ترضي الحواس كما العقل، إنها أيضاً شكل من الأشكال الهادفة إلى «التعليم ونيل الإعجاب» العزيزين على المسرح الكلاسيكي. لقد عملت على نيل إعجاب جمهور البلاط، كما جمهور المدينة الأقل تجانساً عن طريق تمجيد الحب المنتصر في مسرحيات تستعيد هيكليات رعوية. بتمجيدها لطريقة حياة مهذبة وراقية، أشادت بالذوق الحضري والظريف لنخبة ترى فيها أساس الحضارة. كما أنها سعت أيضاً إلى الإرشاد وعن طريق السخرية بالبرجوازيين والكونتيسات المختلقات، كما عن طريق نقد التمييزات الاجتماعية لدى أمثال بورسونياك أو داندين. بالطبع لم تستقبلها جميع المكونات لجمهورها المعاصر بنفس الطريقة، ولكنها جسّدت ذوقاً للمسرح المنظري الرائج يومذاك.

إذا كانت مسرحيات موليير نشرت مع الإشارة البسيطة «كوميديا»، فإن الكراريس في المقابل، التي طبعت لاحتفالات البلاط حملت عناوين من مثل «تسليات ممزوجة بالكوميديا والموسيقى وافتتاحات باليه»، مبرزة المزيج الذي تتألف منه المسرحيات. عملت التراجيديات ـ باليه على مراعاة توازن الفنون. هل لحقت كوميديا ـ الباليه التراجيديا فيما يتعلق بالموسيقى: عندما صار ليلي أستاذاً للأكاديمية الملكية للموسيقى (1672) منع الكوميديا ـ باليه وفرض التراجيديا الموسيقية التي أنجبت بدورها الأوبرا.

Abraham C., *On the Stucture of Molière's Comédies-Ballets, Tübingen, Biblio, 17, 1984.* - *Bötteger F., Die* "*Comédie-ballet*" *von Molière-Lully, Hildesheim, Olms, 1979. - Couvreur M., Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du Prince, Bruxelles, Marc Vokaer, 1992. - Mazouer Ch., Molière et ses comédies-ballets, Paris, Klincksieck, 1993.*

ماري كلود كانوڤا ـ غرين

راجع: الباليه؛ الباروك؛ الكوميديا؛ أدب البلاط؛ الظرف؛ الموسيقى؛ المسرح.

كوميديا ديل آرت (ملهاة مرتجلة) COMMEDIA DELL'ARTE

عبارة إيطالية، تعني «مسرح محترف» وتتعارض مع الـ "Commedia erudita" أو «المسرح العالم» الذي كان يعرض بشكل خاص من قبل هواة ومولعين بالفن. ظهرت

في إيطاليا في القرن السادس عشر لتدل على نوع مسرحي شعبي يمتاز بغياب النص المسرحي المحدد. تقوم الكوميديا على عرض الممثلين الذين يرتجلون حوارات انطلاقاً من أرضية أساسية ومن شخصيات غاية في التنميط. تهدف كوميديا الحبكة هذه إلى التسلية باستخدام الكاريكاتير والسخرية الاجتماعية.

يعود ظهور هذا النوع إلى نهاية القرن السادس عشر في إيطاليا رغم أن التسمية نفسها ترجع إلى القرن الثامن عشر. اللفظة (arte فن) توازي لفظة (art فن «الفرنسية») بمعنى «المهارة». يدل هذا على أن تشكيل الفرق التمثيلية المحترفة في النصف الثاني من القرن السادس عشر كان حاسماً في قيام النوع. ظهرت الفرقة الأولى في «پادو» سنة 1545 وعرضت ما عرف في تلك المرحلة باسم الكوميديا المرتجلة (Commedia all'improviso)، حوارات مرتجلة باللهجة المحلية، تعرض على المسرح نماذج شعبية. ومع الأيام أخذ الممثلون يحفظون المونولوجات عن ظهر قلب، وبدءاً من القرن السابع عشر بدأ نشر أكثرها شهرة لتشكل مخزونها الخاص. موضوعاتها المفضلة هي الخداع الزوجي والخلافات الغرامية. ثم جنحت شيئاً فشيئاً نحو مخطط « إرضاء غراميات الابن عن طريق وضع الأب خارج الصورة بفضل حيل الخادم الذي يعمل في الوقت نفسه على تأمين مصلحته الشخصية» (جونار).

تجولت الفرق الإيطالية في أنحاء أوروبا. مثل الإيطاليون الأوائل في فرنسا، في باريس سنة 1570. عام 1653 أقامت جماعة فيوريللي ـ لوكاتيللي «في «البيتي ـ بوربون» ثم في «الپاليه ـ رويال» (الذي تقاسمته مع موليير). أخذ ممثلوها يستخدمون كلمات فرنسية وحصلوا سنة 1684 على إذن يسمح لهم باستخدام هذه اللغة. الاعتراف الرسمي بهم جاء سنة 1680 مع إقامة «المسرح الإيطالي» بنفس الأمر الملكي الذي قضى بإنشاء «المسرح الفرنسي».

طردوا عام 1697 بسبب عرضهم مسرحية تنتقد «مدام دي مينتينون»؛ عاد الإيطاليون سنة 1716 عندما أنشأ ل. ريكوبوني فرقة جديدة. تفرنس «المسرح الإيطالي» شيئاً فشيئاً ليصبح مؤهلاً لعرض مسرحيات الأدباء الفرنسيين بمن فيهم «ماريڤو» الذي عرف فيه نجاحاً مدوياً (*«أرلكان الذي صقله الحب»* 1720)، *«مفاجأة الحب»* 1722). «غولدوني» الذي قدم هو الآخر إلى باريس، استبدل الشخصيات ـ النمطية بشخصيات أكثر واقعية. تحول المخزون على المسرح الفرنسي أدى إلى اختفاء النوع باعتباره شكلاً إبداعياً في نهاية القرن الثامن عشر. بيد أن تقنيات عرض الكوميديا استمرت ماثلة في تاريخ المسرح الحديث سواء عبر الايمائية أو عبر إخراجات المسرح الشعبي.

«الكوميديا المرتجلة» شكل مسرحي يعطي الأولوية للمسرحة، للمرئي للحركة. تستند على التعبير الجسماني للممثل وعلى تقنيات ألعاب خاصة، الإرتجال «والتهريجات البذيئة» *(Lazzi)* القريبة من الإيماء: إنها حركات، أوضاع جسدية، أقوال تهدف إلى إثارة سيل من الضحك. الشخصيات نماذج مجسدة بوساطة أقنعة وثياب متعارف عليها: غالباً ما نجد عجوزين، فرجة ديكور (جزء من ديكور مسرح مخصص لمنح منظور معين في كوة نافذة أو باب. م.م) شخصية مثيرة للضحك، صورة كاريكاتورية عن برجوازي من البندقية، و«الدكتور» متعالم تافه يعرض علومه الباطلة في مونولوجات طويلة، إضافة إلى خادمين *(Zanni)* (مهرج مضحك) بريغيلا: مشاغب ومحتال ـ الذي أوحى بفكرة «سكابين» ـ وأرليكين، فلاح بسيط شره. غدا أرليكين في فرنسا شخصية رئيسية ولكنه تحول شيئاً فشيئاً إلى خادم رقيق ومتطور. حضور المرأة على المسرح (الذي سبب للفرق الإيطالية العديد من المشاكل مع السلطات المدنية والدينية) شكل انقلاباً في عالم المسرح. نادراً ما تقنعت، كانت تؤدي دور العاشقة وأحياناً دور الخادمة، نموذجها الأمثل «كولومبين». من بين الشخصيات الأخرى، هناك «بوليشينل» ساذج، طفل، وثرثار، و«كابيتان» جندي مبتجح نذل، إضافة إلى العشاق الذين يقومون بأدوار تقليدية ولكن ضرورية للعمل.

تأثير الملهاة المرتجلة مهم لدى موليير، أساسي عند غولدوني، وحاسم عند ماريفو. في القرن العشرين كانت إحدى القوى المساهمة في تجديد الإخراج السينمائي: أفلام شارلي شابلن الصامتة تقدم نماذج رائعة على تأثيرها على أداء الممثلين.

Bourqui C., *La commedia dell'atre*, Paris, Sedes, 1999 - Douchartre P.-L., *La commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Librairie théâtre, 1955. - Jolibert B., *La commedia dell'arte et son influence en France du XIVe au XVIII[e] s.*, Paris, L'Harmattan, 1999. - Jonard N., *La commedia dell'arte*, Lyon, Éd., L'Hermès, 1982. - Mamczarz I., "L'improvisation et les techniques du jeu théâtree dans la *commedia dell'arte*", *Revue d'esthétique*, 1977, n° 1-2, p. 133-138. - Coll.: *Arlequin et ses masques*, Dijon, PUD, 1992.

باسكال رياندو

راجع: الكوميديا؛ الهزلي؛ الجسد؛ الأهجية؛ المسرح.

«الكوميدي فرانسين» COMÉDIE FRANÇAISE

راجع: المسرح

الكناية METONYMIE

راجع: الصورة (التصوير)؛ فن الخطابة وعلم البيان

الكونجيه (الإذن، الوداع) CONGÉ

الكونجيه «الإذن» (أو الاستئذان أو الوداع) شكل شعري غنائي ـ لكنه لا يغنًى ـ ظهر في العصر الوسيط وانتشر في «أرّاس» تحديداً وذلك في القرن الثالث عشر، يودع فيه تروڤيري ما (شاعر غنائي من شعراء القرنين الثاني عشر والثالث عشر في شمال فرنسا. م.م.) أصدقاءه معرباً فيه عن حسراته وشكره لهم ولمن أحسن إليه أو لسكان المدينة التي يجب عليها مغادرتها في ظروف درامية.

يستوحي هذا النوع الصيغة المقطعية والعروضية لـ *«أبيات الموت»* *Vers de la Mort*» التي ألفها سنة 1195 هيلينان دي فروادمون» اثنا عشر بيتاً ثمانية المقاطع تقوم على قافيتين (a a b a a b b b a b b a) يبدأ كل واحد بمناجاة. نتاج هيلينان مكتوب باللاتينية غالباً، وحدها مناجياته للموت مكتوبة بلغة الأويل (لغة شاعت شمالي اللوار في فرنسا خلال العصر الوسيط م.م). يقدم مرافعة ضد عادات زمانه، لا بطريقة عامة ومجردة وإنما يتوجه مباشرة إلى معاصرين له معروفين منه. نجد هذه السمات والملامح في «الاستئذانات» حيث يتوجه الشاعر المريض والمنبوذ من مجتمعه بخطابه إلى مواطنيه وأصحابه ومناصري الأدب والفن. مخترع هذا الشكل هو جان بوديل صاحب نتاج متنوع، روائي (تسع حكايات شعبية منظومة) ملحمي *(نشيد السيسن)* مسرحي *(لعبة القديس نيقولا)* غنائي *(خمس رعويات)*: تروڤيري محترف انتسب إلى «اخوية الجونكلير وبورجوا أرّاس» اضطره البرص إلى الانكفاء فنظم «إذناً» سنة 1202 في 45 مقطعاً. حوالى سنة 1272 تروڤيري آخر من «أرّاس» (بود فاستول) ألف في نفس الظروف 58 دزينة ثمانية المقاطع. يمتاز «إذنه» ـ النتاج الوحيد الذي وصلنا ـ بغنى قوافيه وصنعة تعابيره التي تصور بدعابة مأساوية تآكل جسده. نجد فيه ما يزيد على 120 اسماً تؤكد وثائق الأرشيف حقيقة وجودها. وهكذا انتقلنا من موضوع الموت إلى موضوع البرص، هذا المرض الذي يحول الكائن البشري إلى ميت ـ حي «نصفه معافى ونصفه ميت» وتجعله منبوذاً.

تطور هذا النوع على يد آدام دي لاهال (حوالى سنة 1276 المعاصر لفاستول).

هذا الذي يعتبر بدون أدنى شك أشهر شاعر أراسي استخدم «الوداع» لوداع مدينته التي يغادرها وهو موفور العافية وبمحض إرادته لتصفية حساباته مع مواطنيه. غلب القدح على الشكوى والتحدي على الخضوع المرير. غيرت الثلاث عشرة دزينة التي كتبها مسيرة النوع محتفظة باللهجة العنيفة والاحترابية لأشعار هيلينان كما احتفظت بميزة سرد الحياة المعروفة في «وداعات» المصابين بالجذام. لم تتجاوز أشعار المجذومين عتبة القرن الثالث عشر ولم تخرج عن حدود منطقة «أرّاس». علينا البحث عن استمراريتها في «الوصايا» في نهاية العصر الوسيط وخاصة عند ڤيون، وذلك في بدء الموضوع، في استحضار الجسد الضعيف الزائل وفي لائحة الأسماء الطويلة. بعد ذلك، هناك توديع مكان محبب نغادره طوعاً أو قسراً، متأثرين أو مداعبين، ولد هذا شكلاً غنائياً يمكننا تتبع مسيرته الطويلة: ايستاش دي شان في القرن الرابع عشر كتب في وداع باريس ومباهجها، في القرن السابع عشر صور لنا سان ـ أمان «شاعر رث» هو الآخر يستأذن العاصمة بالرحيل، كما كتب سكارون «وداع باريس»... في القرن العشرين ما زال هذا الوريد ينبض بالحياة في الأغنية الشعبية *«أغنية كراون»* دي بواليس 1914 ـ 1918) من السجل المأساوي، *«ليه ديزيرتير: الفار»* لكاتبها ڤيان، أو من الغنائية المرحة *«وداع ڤينيز البروڤانسية»*. لڤينسنت سكوتو.

كشفت «الوداعات» عن التأثيرات المتبادلة بين الأدب اللاتيني الوسيط للقساوسة والشعر التروڤيري المكتوب باللغة المحلية. *«الأنا»* التي يرفع بها الصوت عالياً معبراً عن ألمه تأخذ معنى مختلفاً عما هي عليه في الشعر الغنائي لنفس المرحلة، لا لأنها لا تنشد الحب وحسب، وإنما لكون الشاعر ينتمي إلى جماعة محددة، بما فيها من وشائج تضامن ومصالح، آخذة بعين الاعتبار التجربة الشخصية. تكمن فائدة «الوداعات» في الواقع، في تلك العلاقة التي تقيمها بين الشاعر وجماعته: شعر شخصي وقصيدة مناسبة، تمزج ما بين السمات الواقعية والأمكنة المألوفة لدى الآرّاسيين. كانت «أرّاس» في القرن الثالث عشر تحوي مجتمعات أدبية تضم جنباً إلى جنب الشعراء التروڤيريين والنخبة الاقتصادية والسياسية. إذا كان الأمر يتعلق بإعادة إعمار بوساطة الكلام عالماً أقفره المرض (م. زينك)، تحويل القبح إلى جمال، فإن «الوداعات» تقدم لنا كما «العروضات» الدرامية لنفس الشعراء شعراً يعبر فيه المرء عن ألمه الدفين دون أن يسقطه على الساحة العامة ويدعو كل فرد إلى مشاركته إياه. هذه الموضوعاتية استمرت جزئياً في الأناشيد المناهضة للروح العسكرية ولكن *«الهزلي»* أحلها منزلة مرموقة.

Payen J.-Ch., "L'aveu pudique de l'écriture dans les congés de Jean Bodel", *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, 1980. - Ruelle P., *Les congés d'Arras, Bruxelles, 1965. Zink* "Le ladre, de l'exil au royaume", *Senefiance 5*, Aix-en-Provence, 1987.

ميشال غاليّ

راجع: الأغنية؛ الخطاب التأبيني؛ الفكاهة؛ التهكم؛ الغنائية؛ الأدب الوسيط.

كيبيك QUÉBEC

لطالما اعتبرت كيبيك، من قبل الآخرين، كما من قبل نفسها بالذات، بمثابة امتداد للأدب الأم، «فرع» أو «غصن» من الشجرة الفرنسية الكبيرة، بدأ «الأدب الكندي» في القرن التاسع عشر، انطلاقاً من منعطف القرن العشرين (الأدب الكندي الفرنسي)، بدأ يبني استقلاليته شيئاً فشيئاً على أسس وطنية. ولم يؤكد هويته كأدب كيبيكي إلا خلال سنوات «الثورة الهادئة» (1965).

كما هي الحال مع الآداب الأميركية الأخرى، ارتبط ظهور الأدب الكندي بتشكل فضاء عام بفعل الصحافة من جهة، وبمتطلبات الحفاظ على الشخصية الوطنية من جهة ثانية. ظهرت أوائل النصوص المطبوعة والموجهة إلى قراء اللغة الفرنسية، منذ قيام المطبعة، بعد الفتح البريطاني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. توطدت حركة التمأسس الوطني على يد مجموعة كتاب من كيبيك سنة 1860 بدفع من *«تاريخ كندا»* لمؤلفه ف. كزا. غارنو. خلال القرن اللاحق، تحددت تقاطيع هذا الأدب التي كانت لا تزال شديدة الارتباط بالتيارات الفرنسية الكبرى (رومانطيقية، رمزية، إقليمية) وازدادت رسوخاً. في السنوات الأولى من القرن العشرين بدأت «مدرسة مونتريال الأدبية» المتحلقة حول الشاعر إميل نيليغان أولى المعارك من أجل إقامة حركة طليعية، ظهر تشكل حديث. ومع ذلك، فإن هذه الحداثة، لم تجد مرتكزات حقيقية لطموحاتها إلا ما بين 1934 و1953، وذلك بفضل تكاثر المجلات ودور النشر.

تم الانتقال من مرحلة «الأدب الكندي» إلى «الأدب الكيبيكي» في النصف الثاني من ستينيات القرن الماضي. تزامن مع تفتح حقيقي للنشاط الأدبي. كان الشعر هو المؤشر والداعي إلى الهوية والحداثة الكيبيكيتين (ج. هينو، ب.م. لابوانت، ر. جيغير، ج. ميرون، إلخ)، وكذلك فعلت الرواية والمسرح مع م.ك. بليه، ر. ديشارم، هـ.أكين، ج. غودبو، ڤ.ل. بولييه، م. ترامبليه، الذين نشروا خلال هذا العقد أوائل مؤلفاتهم. وبواسطة الإفادة من الخصوصيات اللغوية من بين أمور

أخرى ـ الفرنسية في مواجهة الإنكليزية (*Speak White!*) لكاتبه م. لالوند) إلى «*الجوال*» لغة شعبية في مونتريال جعلها أدبية ترامبليه ـ تكشّف خيالي جديد، حر ومقدام، استطاع هذا الآدب أن يفتن النقد ويوسع نطاق القراء. في أيامنا هذه، هناك أدباء ولدوا ونشأوا في هايتي (اي. أوليڤييه، د. لافيريير)، وفي البرازيل (س. كوكيس) أو في الصين (اي. شن) يمثلون ما سمي «الأدب المهاجر». بدل هذا الأخير، وبعمق، مظهر الأدب الكيبيكي، وساهم في اتساع آفاقه وإشكالياته.

اتخذ الأدب الكيبيكي شكله، على غرار الآداب الأخرى في القارة الأميركية بمساهمته في بناء الهوية الوطنية وحمايتها، وأيضاً بخصوصياته كحامل لهوية ثقافية للغة الفرنسية في محيط باتت اللغة الإنكليزية مهيمنة فيه. ولكنه استطاع أيضاً تكوين هوية خاصة إزاء فرنسا. يتميز بإنتاج غزير وببنى تحتية مؤسساتية عديدة ومتماسكة (نشر، جوائز، تعليم)، يبدو من بين مختلف الآداب الفرنكوفونية الأكثر استقلالية عن المركز الباريسي. عوامل عدة ساهمت في ذلك: بعد جغرافي أكبر مما هو مع بلجيكا أو سويسرا، انعدام أية تبعية سياسية حالية أو قريبة العهد، كما هو الحال مع المستعمرات الفرنكوفونية السابقة الأخرى، الاستقلال الاقتصادي عن السوق الأوروبي، وبخاصة نسبة كبيرة من عدم الارتهان لسوق النشر الباريسي، وأخيراً ارتباط متدن مع القانون الأدبي للتعليم الكلاسيكي الفرنسي. في الحقل الأدبي الكيبيكي، يجري تكريس المؤلفات والأدباء محلياً بوساطة الإعلام، والجوائز، نجاحات المكتبة، والمنزلة المحتلة في التعليم، كل ما تقدمه باريس عند الضرورة هو الدعم، كما هي حال هوليود مع السينمائيين الفرنسيين.

Chartier D., *Guide de culture et de littérature québécoises*, Québec, Nota Bene, 1999. -Joubert J.-L. et al., «Québec et Canada français», *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986. -Lemire M. (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980 sq. -Lemire M. & Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses du l'Université Laval, 1991 et suiv. -Mailhot L., *La littérature québécoise*, Montréal, Typo, 1997.

ماري ـ أندريه بوديه

راجع: كندا الفرنسية؛ المركز والمحيط؛ النفي؛ الهوياتي؛ الأدب القومي.



لابلياد PLÉIADE

راجع: المدارس الأدبية؛ الأنسية؛ النهضة.

لبنان LIBAN

رغم حداثة عهد الأدب الفرنكوفوني اللبناني إلا أنه يحمل بصمات الماضي العريق لهذا البلد الذي شهد مسيرة حضارات مختلفة طوال ما يزيد على 2000 سنة. راسياً في تراث طويل من الانفتاح على المتوسط، وعلى فرنسا بشكل خاص، نما هذا الأدب وازدهر في أجواء العلاقات بين «الشرق» و«الغرب» وعلى ملتقى الديانات. أمدته الشهرة التي عرفها أمين معلوف مؤخراً (جائزة غونكور 1993) بدفعة جديدة.

يرجع الحضور الفرنسي في لبنان إلى مرحلة قيام «إمبراطورية أورشليم اللاتينية» سنة 1099: كان على الصليبيين المرور في هذا البلد للوصول إليها. وبالتالي فإن اللغة الفرنسية كانت معروفة منذ سنة 1535 لدى توقيع فرانسوا الأول أوائل الاتفاقيات مع العثمانيين والتي تسمح بقدوم التجار والمرسلين الفرنسيين إلى لبنان. في القرن السادس عشر تم إنشاء مدارس وكليات تعلم اللغة الفرنسية، بيد أن الفرنسية لم تأخذ انطلاقتها الفعلية إلا في القرن التاسع عشر عندما توجهت سنة 1860 حملة عسكرية على عجل لوضع حد لعملية قتل المسيحيين. ظهر جيل أول من الأدباء اللبنانيين الفرنكوفونيين تميز باستلهام رومانطيقي وشرقي. نشر ميشال مسك سنة 1874 أول ديوان شعري باللغة الفرنسية معلناً بذلك ولادة أدب لم يتوقف منذ ذلك الحين عن أخذ مداه. بات يتألف حتى اليوم من أربعة أجيال.

غالباً ما انطلقت كتابات الجيل الأول (1874 ـ 1920) من باريس. هاجسهم كان التعريف «بالشرق»، جعلوا من نتاجهم أدوات نضالية لخدمة التحرر الوطني واستنكار الاضطهاد الديني الذي كان يمارسه «العثمانيون». نشر شكري غانم الذي يعتبر أب الأدب الفرنكوفوني في هذا البلد، سنة 1910 مسرحيته الشهيرة «عنتر» ذات الأهمية التاريخية لأنها أعلنت الثورة العربية التي اشتعلت ووضعت حداً لأربعة قرون من الهيمنة التركية.

بلغ الحضور الفرنسي ذروته سنة 1920 عندما وضع لبنان تحت الانتداب الفرنسي من قبل «هيئة الأمم» (1920 ـ 1943). إنها نقطة انطلاق الجيل الثاني من الكتاب: زال الاحتلال التركي وأعلنت دولة «لبنان الكبير» (أول أيلول 1920). اهتم الأدباء بوضع بلدهم في أطر (التاريخ). تفجرت «معركة اللبننة الفينيقية»: فمن جهة هناك من حاول دمج ماضيه مع الحضارة الفينيقية، ومن جهة أخرى هناك من رفض الانتساب إلى مرحلة على هذا القدر من القدم متمسكاً بوضعية لبنان الجديدة. نذكر من تلك المرحلة شارل قرم زعيم خط اللبننة الفينيقية. تحلق حوله أولئك الذين اعتبروا أفضل الشعراء اللبنانيين في النصف الأول من القرن العشرين. وطنيون، أكدوا أن الهوية اللبنانية موجودة، وأنها تكونت عبر القرون بمميزاتها المخصوصة. كان لهذه الحركة تأثير كبير على مجمل الأدب العربي.

أجرى الجيل الثالث الذي ظهر بعد زوال الانتداب الفرنسي تغييراً موضوعاتياً. رست الكتابة التي سميت «معاصرة» في مرفأ الحاضر. عرف العديد من أبناء الجيل الشهرة من بينهم الشاعر والكاتب المسرحي جورج شحادة الذي نال «الجائزة الكبرى للفرنكوفونية» سنة 1986 والتي كانت تعطى لأول مرة. كما نذكر أيضاً اسمي فؤاد غابرييل نفاع وصلاح ستيتيه الذي حصل على جائزة الصداقة الفرنسية ـ العربية سنة 1973.

نتج عن الحرب اللبنانية (1975 ـ 1990) جيل رابع أدانت كتاباته الملتزمة التدمير الوحشي لبلد وشعب (أندريه شديد، كلير جبيلي). بعد الحرب، سار الأدباء في اتجاهين: الأول تغلب عليه الدراما فحرص أدباؤه على تصويرها دائماً، فيما آثرت الغالبية ارتياد الخيالي عند نقطة التقاء «الشرق» «بالغرب» (أمين معلوف، ألكسندر نجار). كما أن وجود مسيحيي الشتات عزز هو الآخر الروابط التاريخية للبنان مع البلدان الفرنكوفونية.

لا تزال اللغة الفرنسية حية في لبنان مع صحيفة يومية تشع على مجمل الشرق ـ

الأوسط (*«الأوريان ـ ليه جور»*)، إضافة إلى دور نشر وثلاث جامعات فرنسية اللغة. مسكونين بمتخيل متوسطي خاص، أغنى الأدباء اللبنانيون الكتابة الفرنكوفونية بتفنن ومذاق شرقي سواء على مستوى الأسلوب أو على مستوى المضمون. رغم صعود الإنكليزية في الشرق ـ الأدنى وتشتت النخبة في أرض التيه أثناء الحرب الأهلية، يميل الكتاب الفرنكوفونيون أكثر فأكثر نحو أدب عالمي الموضوعات. لم يعودوا مكتفين بحصر انتمائهم إلى هذه الرقعة الصغيرة من الأرض، بل يؤثرون الانفتاح على العالم (أمين معلوف، *«الهويات القاتلة»* 1999).

Abou S., *Le bilinguisme arabe-français au Liban*, Paris, PUF, 1962. -Khalaf S., *Littérature libanaise de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1973. -Pinta P., *Le Liban*, Paris, Karthala, 1995. -Stétié S., *Les porteurs de feu et autres essais*, Paris, Gallimard, 1972.

ميشال تيتو، آن ـ ماري بوسك

راجع: المركز والمحيط؛ الفرنكوفونية؛ الحرب؛ ما بعد الاستعمارية.

لغة «الأوك» OC (Langue d')

راجع: فرنسا؛ الإقليمية.

اللغز (الأحجية) ÉNIGME

اللغز هو مسألة تطرح بتعابير معقدة وملتبسة غايتها امتحان ذكاء المخاطب. بمعناها الأولي تشير إلى نوع مستقل متواضع. غالباً ما كان يتم التعبير بواسطته وبشكل رمزي عن المواعظ والأدعية. وبشكل أكثر عمومية، فإن إشكالية السر وفك رموزه حاضرة بقوة في الفولكلور والميتولوجيا، وتشكل ثابتة موضوعاتية أدبية من خلال الحزازير والأحاجي والمعميات أو المثل، وأيضاً من خلال الملتبس، وحكاية «اللغز» والرواية البوليسية. وأخيراً وبما أن كل نص يطرح قضية معنى بحاجة لفك مغاليقه، فإن اللغز يفرض نفسه ضمن تصور تأويلي كواحد من التحديدات الممكنة للأدب نفسه.

في التوراة، طرحت ملكة سبأ أحاجي على سليمان لإثبات حكمته (*«كتاب الملوك الأول»*، ص 10). في الميتولوجيا اليونانية صار أوديب سيد تيبيس بعد أن فسر لغز السفنكس (سوفوكل، *«أوديب ملكاً»*). سبق لهذا البطل نفسه أن سأل «بيتي» في «ديلف» التي اشتهرت تنبوءاتها بأنها أقرب ما تكون للألغاز.

نوع شعري باللاتينية في العصر الوسيط، وممارسة شائعة بالتناوب أيضاً في

التقليد الشعبي، عرف اللغز شعبية كبيرة في عصر النهضة. كما تمّ تقعيد الشكل الأدبي للغز الكلاسيكي في تلك المرحلة. أوصى توماس سيبييه في الكتاب الثاني من مؤلفه «*الفن الشعري الفرنسي*» (1548) باستخدام الوزن العشري المقاطع مع قافية منبسطة من أجل تأليف قصائد قصيرة كي لا يتحوّل الوصف إلى مرموزة غاية في الإبهام. تابع كل من الأب مينيستربيه («*فلسفة الصور اللغزية*» 1694) ومارمونتيل («*عناصر الأدب*» III، 1787) هذا التفكير الرؤيوي بهدف التوفيق بين إيجاز النكتة وعرض تعابير الحبكة.

غالباً ما كانت الألغاز قصائد في عصر النهضة، قصيرة بشكل عام تتلى أمام مجموعة. يتفنن مؤلفوها بوصف شيء دون تسميته. ميلين دي سانت جيليه المقتفي خطى بترارك، ثم بوناڤنتير دي بيربيه («*استراحات جديدة*» 1558) اشتهرا بهذا النوع، اللذين ذكر رابليه لهما بعض النماذج (الفرانفريليش الواقية الموجودة في معلم قديم، بشكل خاص).

من القرن السادس عشر وحتى القرن الثامن عشر عرف هذا النوع من الترويح عن النفس رواجاً وحيوية في الصالونات الأدبية والاجتماعية. ألف الأب كوتين مثلاً مؤلفاً مشهوراً في الألغاز (1655). لم تنحصر هذه التسلية في دوائر خاصة، ذلك أن الصحف والمجلات والتقاويم غالباً ما كانت تقدم أحاجي وألغاز في أعمدتها. بوالو وروسو وفولتير في «*صادق*» تحديداً، (1748) لم يهملوا هذه الممارسة.

المثل الدرامي، تسلية أخرى شائعة في الصالونات في عهد لويس الثالث عشر كان يقدم لغزاً تدعمه طرفة تسمح للمشاهدين بفك رموزه قبل نهاية المسرحية. عرف بعض الحظوة المسرحية في بداية القرن التاسع عشر («*المسرح في المجتمع*» لشارل كوليه؛ «*أمثال*» لتيودور ليكليرك وألفرد دي موسيه).

بدءاً من القرن التاسع عشر، اشتملت عدة تقاليد أدبية وبشكل واضح على مضامين ملغزة. تقوم الروايات البوليسية عن قصد بمضاعفة المآزق المنطقية أو السردية حيث على البطل (ونادراً البطلة) أن يجيب مرة واحدة على تساؤلات القارىء. المؤلفات الخيالية من جهتها هي الأخرى تلعب على الوضعية غير الثابتة للأحداث الموصوفة. ومهما يكن من أمر، فإن اللغز وجميع الأشكال المنبثقة عنه (المتعارضات، الحزازير، الأحاجي، الخ) تشكل منطلقات روائية للعديد من المؤلفات الخيالية المنتمية إلى أنواع أخرى: روايات التلقين والتكوين، المرموزات والأسرار من كل نوع.

يفرض حل اللغز في الأعم الأغلب الابتعاد عن حرفية النص مما يستدعي قراءة مجازية. ولهذا السبب، وبشيء من التوسع نجد فئة اللغز في صميم الأسئلة الدائرة حول طبيعة النشاط الأدبي. عندما يتخلى النص عن شفافيته المرجعية لصالح خطاب يتركز على ذاته، على المعلومة التي يقدمها عبر ذاته، مستقلاً عن سياق النطق به، فإنه يعزز صفته الملغزة، ويرغم القارىء على بذل الجهد لفك الطلاسم. تقدم بعض النصوص حكاية (خيالية، قصيدة) لا تروي شيئاً سوى خطاب هذه الحكاية، وبالتالي تقدم أعلى درجات التعمية. هذا «التفكير الذاتي» للأدبي الذي عبرت عنه الرمزية بكل وضوح في نهاية القرن التاسع عشر، تم تنظيره أحياناً باعتباره جوهر الأدب من قبل التقليد النقدي الذي تلا أعمال موريس بلانشو.

التأويليون الذين يرجعون إلى فعل القراءة كل إنتاج للمعنى يركزون هم أيضاً على الميزة الملغزة وبالتالي المدهشة لفعل الخلق الأدبي. فاللغز إذن يكثف قسماً من النشاط التأويلي للنقد المعاصر.

Bessiéres J., *L'énigmaticité de la littérature*, Paris, PUF, 1993. - Caillois R., *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978. - Dubois J., *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992. - Jolles A., *Formes simples, [Einfache Formen]*, trad. de l'allemand par A. M. Buguet, Paris, Le Seuil, 1972, p. 103-119. - Zumthor P., *Langue, texte, éngime*, Paris, Le Seuil, 1975.

جان ـ فردريك شوڤالييه، بول آرون

راجع: الغائي الذات؛ الإدراكي؛ الخارق؛ الظرف (اللطف)؛ هيرمينوطيقيا؛ الشعر؛ المثل؛ النهضة؛ الرواية البوليسية.

اللفاظة — LEXICOLOGIE

راجع: المعجم؛ المفردات

اللهجة العامية (اللغة المحلية) — DIALECTE

راجع: تاريخ اللغة الفرنسية

اللوحة (المنظر، اللائحة) — TABLEAU

راجع: الباليه؛ تراسل الفنون؛ الرسم؛ المجموعة

اللياقة (الأدب) BIENSÉANCE

اللياقة (وجمعها اللياقات) هي صفة للدلالة على «ما يقع موقعاً حسناً» (quod decet). إنها في نفس الوقت قيمة اجتماعية ومفهوم شعري، وخاصة في المرحلة الكلاسيكية، بالمعنى الاجتماعي، ترسم الحدود التي يجب على الإنسان الراقي ألا يتخطاها. تنطلق هذه من الملابس واللغة إلى التوافق مع المجتمع، إلى الأخلاقية، وفق قانون دنيوي يبرز لاروش فوكو سطوته: «اللياقة هي الحد الأدنى من كل القوانين والأكثر اتباعاً»، بمعناها الضيق تمثل في النظريات الشعرية والتصويرية الكلاسيكية للدلالة على القاعدة التي تبغي تقديم الشخصيات بشكل ينسجم مع ما هو متبع من تقاليد وأن تبقى منسجمة معها. معادلها الأرسطي هو التوافق مع التقليد، ومعادلها اللاتيني (l'aptum, le decorum et l'urbanitas).

اللياقة هي مزيج من النظري والتاريخي. إنها في حالة معينة ترجع مباشرة إلى العادات: إنها موافقة الشيء (القول أو الفعل) لظروفه. في حالة أخرى تهتم بالمطابقة في عرض الشيء. ولكن يمكن للنقاش أن يطال مدى «مطابقة» العادات المعروضة مع «مقبوليتها» نفسها. أتاحت هذه الثنائية التمييز في التحديد الشعري بين «اللياقات الداخلية» (تخصيص العرض للشيء المعروض) و«اللياقات الخارجية» (تخصيص العرض لذلك الشخص الخيالي المشكل الذي هو «الرأي العام»). هذا التمييز يستجيب لمفهوم ثنائي الشرطية للجمال نفسه: «يتبنى [العقل] قاعدة عامة قوامها أن الجميل هو ما يلائم طبيعة الشيء نفسه وطبيعتنا في نفس الوقت» (نيكول 1659). ورغم وقوعها في صميم الجدل الجمالي فإن اللياقات عصية على كل تحديد ثابت. التقبل الشعري الذي يفصل معايير (الزمان، المكان، الأوضاع، الأعمار، العادات، المشاعر) يصعب تمييزه عما هو ممكن الحدوث. بيد أن عدم ثبات المفهوم يعود بشكل خاص إلى التلاقي المفترض بشكل مباشر ودقيق ما بين المنطق و(doxique أي السائد) الذي يؤدي أدنى تباين بينهما إلى اللاأخلاقية من جهة وإلى زيف العرض من جهة ثانية.

منذ أرسطو بيَّن منظرو المأساة أن الملاءمة مع التقاليد لا تفرض شيئاً على طبيعتها، وهذا ما كرره شابلين: «يسمي الشعراء... لياقة ليس ما هو شريفاً ولكن ما يناسب الشخص سواء كان خيراً أو شراً» وكورني «في الشعر علينا ألا نأخذ بعين الاعتبار ما إذا كانت الأخلاق فاضلة وإنما مدى ملاءمتها للشخصية التي تتصف بها».

أثار هذا المفهوم جدلاً مستمراً. أدان شابلين نفسه في معركة *«السيد»* (Le Cid) الحل الذي اختاره كورني «للربط بين لياقة المسرح وحقيقة الحدث» إذا تذكرنا عدم التأكد في النهاية من زواج (تاريخياً) شيمين من قاتل أبيها. اضطر كورني نفسه إلى فرض اصطدام أخلاقي لخواتيم مآسيه لإنقاذ التصور الأرسطي «للإيمائية» في *«نقدياته»* سنة 1660. عارض هذه الفرضية بيير نيكول في نقده للمسرح، كاشفاً أن غياب الرؤية الأخلاقية هو من صميم التوافق الجمالي. تابع روسو المسيرة الاعتراضية *(رسالة إلى دالامبير)*، (1758) حيث رأى أن من مسايرة المسرح للإيديولوجية مناسبة للإعجاب بالأشرار. وواقع الحال أن عرض هؤلاء على خشبة المسرح، يبعد المفهوم الشعري للياقة بشكل جلي عن معناها الأخلاقي. الفشل النسبي في عرض الفضائل ذات المصداقية المسيحية في مأساة وملحمة القرنين السابع عشر والثامن عشر تبين مدى الحيرة إزاء هذين الرأيين. شكلت اللياقة حجر المحك لنقد مجمل الجمالية الكلاسيكية من قبل الفكر الرومانطيقي. لم يمنع نقد المفهوم والتخلي عنه من انتقال المشكلة في القرن التاسع عشر إلى ميدان الرقابة التي حظرت مهاجمة الهيئات النظامية، تصوير العنف الجنسي أو الاجتماعي. دعوى *«أزهار الشر»* ودعوى *«مدام بوفاري»* (1857) تتجاوب مع معركة *«السيد»* Le Cid بنفس عقدة الصعوبة القائمة ما بين المنطق الجمالي والتطور الاجتماعي الأخلاقي والسياسي للياقات.

Bray R., *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1927. -Kibédi-Varga A., *Les poétiques du classicisme*, Paris, Klincksieck, 1990. -Merlin H., *Public et littérature en France au XVII s.*, Paris, Les Belles-Lettres, 1994. -Montandon A. (dir.) *Dictionnaire raisomé de la politesse et du savoir-vivre..*, Paris, Le Seuil, 1995. -Strosetzski C., «Fondements sociaux des bienséances», *Rhétorique de la conversation...*, Biblio 17, 20, 1984.

فلورانس دومورا ـ مابيل

راجع: الرقابة؛ الكلاسيكية، المسرحة؛ الرجل اللائق؛ الإيمائية؛ المسرح.

اللّيه (القصيدة الوصفية أو الغنائية) LAI

بحسب الفرضية المقبولة بعامة، علينا البحث عن أصل «اللّيه Lai» في اللغة الإيرلندية القديمة «Laid» التي تعني قطعة موسيقية. في اللغة الفرنسية القديمة، دلت «اللّيه» على مقطوعة شعرية غنائية. ومع ذلك فإن هذه الكلمة دلت أيضاً ـ وبهذا المعنى عرفت شيئاً من الرواج ـ على شكل قصصي موجز راج في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. تنظم على غرار الروايات الشعرية والحكايات الشعبية المنظومة في

أبيات ثمانية المقاطع ومنبسطة القوافي، يبدو هذا النوع «قصصاً منظومة».

منذ نهاية القرن الثاني عشر وفي القرن الثالث عشر بشكل خاص، قام تروڤيريون (شعراء غنائيون) من «شمبانيا» و«پيكاردي» بنظم «لييات غنائية» انمازت باستخدام مقاطع مختلفة الأوزان، كانت هذه المقطوعات قريبة جداً من *«الديسكورت»* الشائع لدى شعراء لغة «دوك» (التروبادور). عرف القرن الرابع عشر وصول الليه إلى الثبات في شكل محدد، وذلك بتأثير من الشاعر والموسيقي غييوم دي ماشو. أفادت *«رواية الفوڤيل»* لشايو دي بيستين، وكريستين دي بيزان وفرواسار من هذا الشكل، ظهرت «الليه» أيضاً في الروايات الأرثرية النثرية على شاكلة تضمينات غنائية.

ولكن من جهة ثانية، هناك نوع من الليه القصصية يغلب عليها النتاج الشعري لماري دي فرانس. هناك بالفعل ديوان مشهور يحوي مجموعة من اثنتي عشرة ليه مسبوقة بتمهيد مهم. عملت هذه الحكايا على نقل «اللييات البريتونية» القديمة، ذات الجوهر الموسيقي، والتي سعت روايتها إلى خلق «المغامرة». وهكذا تبدو الليه بمثابة حكاية، التي في الوقت الذي لا تعبأ فيه بمكونها الروائي، تؤكد أولاً وقبل كل شيء مبدأها اللحني الذي تسعى إلى تخليد، فيما وراء التغيرات النوعية، تخليد أثره. وهكذا تنطلق مثلاً من قطعة موسيقية ألفها في ماض بريتوني سحيق تريستان بمناسبة لقاء خاطف مع ايزيت *«ليه زهرة العسل»*.

يصطدم تحديد الليه القصصية بمسألة تعدد مرجعيتها النوعية. كما أن تماسك هذا الشكل القصصي يمكن أن يتعرض للمساءلة بسبب صعوبة إيجاد بنية متماسكة من النصوص التي تنتمي إليه بشكل واضح. تداخل المصطلحين «الليه والفابليو Lai et Fabliau، الليه والحكاية الشعبية المنظومة» اللتين تدلان على حكايا مختصرة تنظم بأبيات تتألف من ثمانية مقاطع وذات قواف منبسطة، قد تدفع إلى الخلط بين هذين النوعين رغم تعارض إيديولوجي مؤكد. تقرأ الليه بعامة باعتبارها حكاية تحوي القيم الراقية للكياسة، فيما تقع الحكاية الشعبية المنظومة بمجملها في عالم مفتوح على التصورات الجسدية الدنيا. في الوقت الذي تعالج فيه الليه تعاسة «غير الموفقة في زواجها» التي يتحكم بها عجوز غيور، وتبرر العلاقات الغرامية السرية لهذه المنكودة الحظ مع فارس أحلامها، تهتم الحكاية الشعبية المنظومة بالسباب والشتائم الناجمة عن خداع العشاق والخيانات الزوجية ونفاق الكهنة ومكر التجار. من جهة أخرى يفيد عدد من الحكايا الموجزة من هذه التمايزات، لتغدو كما هو الحال مع *«ليه دي*

ليشيور (ليه الفاسق) خطاباً بذيئاً في مشهد لطيف. تفيد «الليه» و«الفابليو» من شكليهما المتشابهين لإبقاء الحوار مفتوحاً بين الأسلوب الرفيع والأسلوب الرديء.

في محاولة للخروج من هذا التصنيف المضطرب، اقترح جان فرابييه تحديداً «لليه» يستند على واقع بنية. رأى أن الليه تفتح الطريق إلى فضاء قصصي يتميز بثنائية عميقة تجمع ما بين عالم يومي مبتذل و«عالم آخر» بلوغه وقف على كائن نخبوي. تكمن مغامرة الليه في طريقة الكشف عن مكان الغيرية هذا.

يسمح وجود هذه الثنائية البنائية بالافتراض أن حكاية مختصرة على هذه الشاكلة تماثل الشعرية الخاصة بالليه القصصية، حتى وإن أدخلت العديد من النصوص في حبكتها نغمات سخرية راقية تنال من التصور الأمثل لمجتمع راق ومتمدن.

في نهاية العصر الوسيط انعدم التمييز ما بين «الليه والفابليو» إثر قدوم النثر: جاءت القصة لتنتزع الراية من هذا كما من ذاك.

Baader H., *Die Lais: zur Geschichte einer gattung der altfranzösischen Kurzerzählugen*, Francfort - sur-le -Main, V. Klostermann, 1966. -BEC P., *La lyrique française du Moyen Âge*, Paris, Picard, 1977, vol. 1, p. 189-213, vol. 2, p.126-145. -Dragonetti R., *La musique et les lettres, études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p.99-121. -Frappier J., *Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p.15-35. -Maillard J., *Évolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV s.*, Paris, Thèse, s. e., 1963.

ياسمينا فوهر ـ جانسن

راجع: الهزلي؛ أدب البلاط؛ الحكاية الشعبية المنظومة؛ الفولكلور؛ الغنائية؛ الأدب الوسيط؛ الموسيقى؛ القصة؛ نظريات الحكاية.



المأساة (تراجيديا) TRAGÉDIE

المأساة هي نوع مسرحي يتميز بعرض أحداث حزينة، دموية أو مؤسفة تقوم بها شخصيات من علية القوم، تهم الجماعة، يكتب «بأسلوب رفيع» (من هنا استخدام البحر الإسكندري في النموذج الكلاسيكي، في فرنسا). تقوم بعرض بؤس العظماء، لتظهر الشرط الإنساني بشكل أوضح. تنتمي إلى السجل المأساوي.

نشأت المأساة في اليونان، في أثينا، في القرن الخامس ق.م. كانت تشكل عصب الحياة المدنية. غالباً ما كان أدباؤها، ومن أشهرهم أشيل، سوفوكل، وايريبيد، يختارون موضوعاتهم من حوادث أسطورية: حكاية «ألا تريد»، «أوديب»... إلخ. نظّر أرسطو لهذا النوع في *«الشعرية»* (القرن الرابع ق.م.)، ولقي رواجاً بعد ذلك في روما (سينيك) بعد أن اتخذ شكلاً عنيفاً. عادت المأساة إلى الظهور باللغة الفرنسية في القرن السادس عشر مع الأنسيين (*«إبراهيم يضحي»* لتيودور دي بيز 1549، *«كليوباترة أسيرة»* لجوديل 1553). غالباً ما كانت تستمد موضوعاتها من مسرحيات العصور القديمة ومن الكتاب المقدس. قليلة هي المسرحيات التي استوحت بشكل مباشر ما هو قائم يومذاك (*«لاغيزياد»* ب. ماتيو، 1589، في إشارة إلى مجزرة «غيز» التي قام بها هنري الثالث، مثلاً). موقوفة على البحاثة، نادراً ما مثلت المأساة الأنسية. غدت نوعاً يستخدم لأهداف تربوية في كليات اليسوعيين. كانت أكثر من عرض موضوع، كانت «*declamatio*» مؤلفاً من مقاطع تضرع طويلة. في ثلاثينيات القرن السابع عشر اتخذت الشكل المنتظم للمأساة الكلاسيكية الذي رسخ نجاحه إثر كتابات مونكريتيين (*«هكطور»* 1604)، *«سوبهونيسب»* (1634)

لميريه، «*هرقل ميتاً*» لروترو (1634)، «*ميديه*» (1634) لكورناي، و«*موت قيصر*» 1636 لسكيديري. في نفس الوقت، قام منظرون (شابلن) بتثبيت قواعدها: وحدات الزمان والمكان والعمل، كياسة ومعقولية، مما جعل تصوير العواطف والتطهير قابلة للتصديق. انسجاماً مع نموذج «المسرحية الكبيرة» جاءت شعراً وفي خمسة فصول. رغم معارضته لهذا المذهب أحياناً، ساند كورناي المسرحية الجديدة القائمة على استبطان الصراعات («*هوراس، سيننا، رودوغين*»، إلخ. . .). وبعد الـ «لافروند» ازدادت وتيرة الميل إلى الاستبطان في مآسي راسين (من «*أندروماك*» 1667 إلى «*فيدر*» 1677). في هذه الإنجازات، التي تكشف كل إمكانات الشكل إلى حدها الأقصى، تبدو الأحداث أقل قيمة من غزارة المشاعر التي تولدها: جهدت المأساة في بلوغ جوهر المأساوي للوصول إلى «الحزن المهيب» (مقدمة «*بيرينيس*» 1670). استبعدت الموضوعات الحديثة. لم يناقش النموذج المؤلف من خمسة فصول والمنظوم على البحر الإسكندري. شمل النجاح روايات مختلفة، تستوحي الخيال (توماس كورناي، «*تيموقراط*» 1656)، استعراضية (مآسي مع آلات لكورناي) وغرامية (كينو). استمرت المسرحية في القرن الثامن عشر النوع الأكبر بامتياز (كريبيون، ڤولتير ـ الذي أضفى عليها مسحة «فلسفية»). بعد الثورة، استمد النوع موضوعاته من التاريخ الوطني، كما من التاريخ القديم. زاحم الدراما الرومانطيقية بنجاح، ولكنه ذوى بعد ذلك قبل أن يجد دفعاً جديداً إثر إعادة قراءة المؤلفات القديمة (ترجمة كلوديل لأشيل) أو تحديد «مأساة حديثة» (مسرحيات ميترلنك والبحث الذي كتبه عن «*المأساوي اليومي*» 1896). باعتمادهما شكلاً جديداً، أعاد كل من جيرادو («*حرب طروادة لن تقع*» 1935، «*اليكترا*» 1937) وآنوي («*أنتيغون*»، 1944)، أعادا الحيوية إلى المأساة، حيوية وجدت صداها بعد ذلك لدى سارتر («*الذباب*» 1943) وحتى عند بيكيت («*بانتظار غودو*» 1952).

يمكن رد نهضة المأساة أو انحطاطها إلى الظروف التاريخية والاجتماعية التي تحيط بعملية خلقها. نوع أخلاقي وتعليمي في المدارس اليسوعية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، جسدت المأساة في المسرح الدنيوي لتلك المرحلة القيم الإيديولوجية كما أسئلة الأرستقراطية. في القرن العشرين، امتزج السؤال الفلسفي مع الأفكار المتعلقة بالمسؤولين السياسيين. وفي جميع الحالات، وبعيداً عن «القواعد» التي غالباً ما تعتبر حدوداً لهذا النوع، يمكن النظر إلى جماليته وفق أبعاد ثلاثة. في بعدها الأنتروبولوجي، قد يؤدي عرض الإفراط وما يفوق طاقة الإنسان *(l'Hybris)*

إلى الإحساس بمشاعر نتخلص من مثلها «التطهير catharsis» بوساطة الخيال، بحيث لا نكون ضحيتها فيما بعد (على هذا الطرح الكلاسيكي رد معارضو المسرح بفكرة تقول إن المأساة هي على العكس، مكان لمسايرة الضعف البشري). للمأساة بعد سياسي أيضاً: ملوك أو أبطال، فإن الشخصيات الرئيسية فيها، بقراراتها ولحظات مصائبها، تقرر مصير الجماعة التي تتولى قيادتها. وهناك أخيراً بعد كينوني وجودي، إذ تعبر المأساة عن القلق والثورة إزاء الشرط الميت للإنسان وتساهم في إدراك المأساوي.

Apostolidés J.-M., *Le Roi-Machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris,-Minuit, 1981. -Delmas C., *La tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Le Seuil, 1994. -Jacquot J. (dir.), *Dramaturgie et société*, Paris, CNRS, 1968 - Truchet J., *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1976.

مارك ـ أندريه برنييه، لوسي ديجاردان

راجع: العصور القديمة؛ التطهير؛ الكلاسيكية؛ فن المسرحة؛ الأهواء؛ المسرح؛ التراجيكوميديا.

المأساوي TRAGIQUE

بالمعنى الشائع نقول مأساوياً عن حالة يخبط فيها الموت. ولكن بمعنى أكثر دقة، ننعت بالمأساوية الحال التي يجد المرء فيها نفسه مضطراً لمواجهة أزمة يعجز عن التغلب عليها حيث «يلتقي الضروري مع المستحيل» (ڤلاديمير جانكيليڤيتش، *«المتعاقب»* 1938). يتجلى المأساوي في المأساة، ولكنه يتجاوز أيضاً هذا الإطار، ذلك لأن حالة من هذا الطراز يمكن أن نصادفها في عدد كبير من الأنواع؛ وبالتالي فإن المأساوي يشكل سجلاً أدبياً وفنياً.

نشأت المأساة في اليونان القديمة، وعرفت أول ذروة لها مع أشيل وسوفوكل وأيربيد في القرن الخامس ق.م. يبدو أن بدايات هذا النوع تمثلت باحتفالات تقديم الأضحيات، ومنذ ذلك الحين ارتبط «تعبير المأساوي بفكرة الموت، أو بعذاب لا مفر منه، يتعذر تفسيره ولو جزئياً. والواقع، ليس الموت بالذات هو مصدر الإحساس المأساوي، بقدر ما هي تلك الحتمية. وهكذا بينت فلورنس زيبون، أنه في مآسي سينيك بينت، أن البطل الواقع فريسة لعذاب شديد *(dolor)* يفقد الوعي مؤقتاً بحقيقة أفعاله *(furor)* فيرتكب جرائم كبيرة *(nefas)*. ترسيمة تماثل استعادة للنموذج اليوناني الأصيل: *«furor»* البطل (باليونانية: *«hybris»*)، هي لحظة التمرد على القاعدة، مرحلة «الإفراط». وهكذا فإن المأساوي مرتبط منذ البداية بممارسة الإنسان لحريته،

وفي الاستخدام المناسب أو لا لهذه الحرية (التي يظن أن بمقدوره القيام بها). قولبت ترسيمة العصور القديمة هذه تصور المأساوي، واستمرت بعد ذلك في الثقافة الغربية. قدمت الديانة المسيحية من خلال آلام المسيح، صورة عن الألم المأساوي (كان إنسانياً لأنه تعرض لموت ظالم) وصورة للإيمان الذي يتغلب على الشعور المأساوي (كان إلهياً وبعث).

يمكن لهذا الشعور المأساوي أن يتخذ بعدين ميتافيزيقي وسياسي. أتاح اكتشاف سينسك من قبل «البادوانيين» (لوڤاتو لوڤاتي، وألبيرتينو ميساتو) في بداية القرن الرابع عشر بإعادة تحديد المأساوي على أنه ليس مرادفاً للدم المسفوح فقط، ولكنه يعبر عن قلق عالم خاضع للطغيان. احتفظ الأنسيون من حبكات سينيك، بالجرائم التي ارتكبتها سلطة مطلقة، ولاحظت وجود تماثل بين حكم نيرون والحالة السياسية القائمة. والواقع أن البلدات أخذت تفقد استقلاليتها تدريجياً لترزح تحت سلطة الجند، أو المستبدين المحليين. غدت المأساة في بداية القرن الخامس عشر فضاء للاعتراض السياسي، لأنها كانت تطالب بالحق بالحرية، وترفض كل نزعة استبدادية. أعادت مسرحيات روبير غارنييه في القرن السادس عشر عرض نفس هذه الأفكار المعارضة للاستبداد والمستوحاة من سينيك. قدم المأساوي جمالية ملائمة للتفكر بالسلطة، ومخاطر تحول الملكية إلى طغيان، لأنه يشكل وعياً لخسارة الحرية.

ولكن، ومنذ عصر النهضة والمرحلة الكلاسيكية ـ حيث سيطرت المأساة ـ غدا المأساوي مكان التلاقي (أو عدم التلاقي) بين الإنسان والإلهي. البطل المتأرجح بين التمرد، والإثم واليأس، ليس ملكاً أو أميراً فقط (اللذين يصلحان فقط لتمثيل هذه الوضعية بحسب نموذج العصور القديمة) وإنما هو يجسد الكائن البشري أسير موته المحتم. وهكذا ففي الأدب الحديث جسد كل من فلاديمير وايستراغون (في «*بانتظار غودو*» لبيكيت 1953) نقيضي البطل، جسدا بطريقة ساخرة الهموم البشرية. يحبس الصمت الإلهي الإنسان في عزلته. بعد الـ *deus ex machina* التي تحدث عنها أدباء العصور القديمة، حيث هناك أخيراً تدخل مطمئناً لأنه يقدم حلاً، جاءت مرحلة الإله المستتر الذي لا نتوقف عن انتظاره. لا يتأتى المأساوي من انتظار حدث فحسب، وإنما من القناعة بأن الحرية تغدو مرادفة للعجز. إنه يكمن في وضعية الإنسان العاجز عن تغيير مجرى الأحداث، يظهر تفكر أبطال العصور القديمة في مسرح جيرودو أو أنوي قرابة الحال بين «العصور القديمة» والزمن الحاضر. النتيجة القصوى لتصاعد

القلق هذا قد يؤدي إلى الوعي بعدم وجود الزمن، وأن الزمن ما هو إلا حاضر مجمد بشكل نهائي. (*«باب مغلق»* سارتر 1944) يقدم فقدان الأمل، الذي يسمح للإنسان بالتخلص من طغيان الزمان والمكان والكلام، يقدم للكائن البشري مرآة يعكس النظر إليها صورة وحدته الخاصة.

إذا كان المأساوي شعوراً ناجماً عن شرط الموت المحتم للإنسان وضعفه، إلا أنه يشكل في ميدان الفنون سجلاً بحكم أنه عولج بطريقة خاصة، نقل هذا الشعور الأول إلى صيغة جمالية. الأمر سيان في المسرح أو الشعر (*«مآسي»* أغريبا دوبينيبه مثلاً 1616)، أو الحكاية (*«حكايا مأساوية»* لروسيه 1614) أو الرسم («الأباطيل»)، إنه يتجلى على شاكلة أزمة يجب مواجهتها، دونما أمل بالنجاح، البطل المأساوي.

البطل المأساوي ليس فقط البطل الذي يجب أن يموت، إنه يمثل خلف شخصه، فئة، مدينة، بل وحتى الشرط البشري. وضعه كإنسان ممزق بين الرغبة في سعادة مستحيلة وواقع شقائه المحتوم، له قيمة *«المثل»* للإنسانية. عمى أوديب (تأويله الخاطىء لأصوله، ثم تشوهه، غاية في الرمزية) تضحيته لإنقاذ تيبيس، تصميم أنتيغون على احتقار قوانين المدينة، غضب ميديه الذي قتل أبناءه، جعل من هذه الكائنات المأساوية شخصيات استثنائية تجسد قيماً أو قيماً مضادة في حدودها القصوى. يتجلى المأساوي بأزمة عنيفة، مباغتة في ظهورها، ولا يمكن مقاومة ما ينجم عنها، فضاء المأساوي هو فضاء التضحية: يصبح البطل الضحية (أو كبش المحرقة) لمجتمع ولطقوسه. موت ايفيجيني أو بوليكسين، ما هو إلا ضريبة دفعت لمعتقدات شعبهما. وهكذا غالباً ما تتوحد السماء والأرض والجحيم، لتحول الكون إلى معبد واسع، جاعلة من البشر دمى في يد القوى الأكثر قدرة منهم.

يعبر كل عمل مأساوي عن حضور ما هو أقوى. *«المورا»* عند اليونانيين (أشيل، سوفوكل، أيريبيد)، *«الفاتوم»* عند اللاتين (سينيك)، «العناية الإلهية» (المعبر عنها مثلاً في *«سول الغاضب»* لجان دي لاتاي 1572، أو في *«أتالي»* لراسين 1691)، تحدد عالماً آخر يواجهه بطل. عند سينيك حول التمجيد الأخير لميديه المتمثل بظهور الآلهة أو المعذبين على الخشبة، فضاء المألوف إلى مكان مرعب بشكل أطاح مؤقتاً بقواعد ما هو سوي وعادي. يقع البطل المأساوي في منتصف الطريق بين السماء والهاوية، إنه الذي لايستطيع البقاء في عالم البشر، ذلك لأن ما يمثله يجرده من إنسانيته. تغدو الأرض سجناً بالنسبة له. ينسق الزمن المأساوي مع صعود القلق هذا. إنه لا يندرج في المدة وإنما في الانفجار. إنه بريق ***monstrum***

(الخارق). يجب حل الأزمة في مدة قصيرة جداً، وهي غالباً ما تكون نهاية تجاذب أو لعنة، ترجع إلى أصول أسرة أو مجتمع، فأبطال المآسي اليونانية أو اللاتينية هم غالباً ضحايا خطيئة أصلية لوثت أسرهم، وانتقلت كموروث جهنمي. يفجر الكلام الأزمة المأساوية. اعتراف فيدر، افتراء المرضعة، النميمة، الحيلة، يتحول الكلام إلى سلاح. بعد استفسار أو نبوءات عراف أو كاهن (*«أوديب ملكاً»* لسوفوكل حوالى 425 ق.م) تنفجر الأزمة المحتومة. يستند المأساوي إلى هذا الكلام المصيري، الذي يكشف الحقيقة. البطل الذي عرف حقيقة نفسه، يمكنه أن يفرض عليها تجاوزاً للذات، لكن دون أن يتوصل إلى إصلاح نظام الكون. وهكذا يمكن أن يبلغ المأساوي السامي. وإذ ذاك يتماثل دور التطهير (التنقية بوساطة الخوف والشفقة) الذي خص به أرسطو في *«الشعرية»* (حوالى 344 ق.م)، العرض المأساوي يمكن أن يوازي وسيلة للإحساس ببنية العالم، والتعرف إلى الشرط الإنساني وقبوله.

Dupont F., *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988. -Girard R., *La violence et le sacré*, Paris, Hachette [1972], 1998. -Larue A., *Délire et tragédie*, Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1995. -Monnerot J., *Les lois du tragique*, Paris, PUF, 1969. -Nietzsche F., *La naissance de la tragédie [1872]*, *Œuvres philosophiques complètes*, I, Paris, Gallimard, 1977.

جان ـ فريدريك شوڤالييه

راجع: العصور القديمة؛ التطهير؛ الكلاسيكية؛ البطل والمضاد للبطل؛ الأهواء؛ السجلات؛ السامي؛ المأساة.

ما بعد الاستعمارية — POSTCOLONIALISME

شكل نقد الخطاب الاستعماري، وتحليل الآداب التي أنتجت داخل المستعمرات القديمة، أو الأراضي التي لا تزال خاضعة لسلطة، أو تأثير مراكز الاستقطاب (وبخاصة الفرنسية منها، والبريطانية) شكل موضوع نتاجات أدبية معادية للاستعمار، وأساس دراسات سميت «ما بعد استعمارية». انتشرت هذه الدراسات في النصف الثاني من القرن العشرين، وخاصة في البلدان الأنكلو ـ ساكسونية.

بعد بضعة نصوص مفردة، وإن مهمة (مثل *«التاريخ الفلسفي والسياسي لمؤسسات الأوروبيين، وللتجارة في الهندين»* للأب رينال سنة 1770، قبل إضافات ديدرو الكبيرة)، فإن أول موجة من الكتابات النظرية المناوئة للاستعمار، انطلقت من النضالات الهادفة إلى التحرر، التي حدثت في أواسط القرن العشرين. شرّحت مؤلفات فرانز فانون *«بشرة سوداء وأقنعة بيضاء»* (1952) وايميه سيزير *«دفتر العودة إلى بلد الأصل»* (1956)، وألبير ميمي *«بورتريه المستعْمَر»* تلاها *«بورتريه المستعمر»*

(1957) وحللت، وأدانت التأثيرات اللاإنسانية الجسدية والنفسية الناجمة عن الاستعمار. حاول فانون من خلال دراسته «لأوضاع» «الأسود» في عالم أبيض، تقديم تفسير، نفسي مرضي وفلسفي في آن معاً لواقع الاستلاب: بالنسبة «للأسود» هناك مصير واحد. هو أن يكون أبيض»، كتب (ص80)، وهكذا، مستلب بحكم تماهيه مع نموذج عنصري، يحظر على المستعمَر ولوج الذاتية، وبالتالي الوصول إلى أي وعي ثوري. . وسع سيزير وميمي هذه المقولات التي كانت أشبه بالبذور، الأول بإرساء مفهوم «الزنوجة»، والثاني بإرساء مفهوم «الوعي المؤلم». رأيا أن هوية «المستعْمَر، في المحصلة النهائية، هي من اختراع المستعْمِر، من خلال موقف عنصري بالغ العمق. محوراً الجملة الشهيرة التي قالتها سيمون دي بوفوار، كتب الأديب الكيبيكوا الهاييتي الأصل داني لافيريير في نفس الخط «لا نولد زنوجاً، بل نصبح كذلك».

أطلق كتاب *«الاستشراق»* (1978) لمؤلفه الفلسطيني إدوارد سعيد، النقد ما بعد الاستعماري. على طريقة أعمال ميشال فوكو، وريمون وليامز، قرأ «الشرق» باعتباره بنية قولية، ورآه بمثابة شاشة تسقط عليها استيهامات «الغرب» (استيهامات تشكل دفعاً بالغيبة (حججاً وأعذاراً. م.م) للقوى الغربية التي لا هم لها سوى استغلاله). خلص إلى القول بأن (الغرب) *«أنتج»* (الشرق) أكثر مما «وصفه». في كتابه *«الثقافة والإمبريالية»* (1992)، وسع هذا التصور، وكشف عن «غير المتصور الاستعماري» الذي يخترق الروايات المنتجة في كبريات الإمبراطوريات الاستعمارية، في القرنين التاسع عشر والعشرين، والتي تبدو بمثابة جوهرية أوروبية التمركز، شعارية الفكر الاستعماري، والتي يسعى النقد ما بعد الاستعماري إلى تقويضها. من جهته، غاياتري شاكرافورتي سبيفاك (*في العوالم الأخرى. مقالات في الثقافة السياسية*، 1987) مستلهمة تفكيكية دريدا، هاجمت الثنائية التي تقابل ما بين الهامش والمركز. اهتمت بـ(*Subaltern Studies*) ودمجت بين دراسة العلاقات الاجتماعية للجنسين وما بعد الاستعمارية.

وأخيراً، خلال التسعينيات، عارض «هومي بهابها» جوهرية سعيد (الذي رغم مقاربته المابعد ـ بنيوية، رأى «الغرب» و«الشرق» جواهر متجانسة) كما سائر البنى الثنائية (التي تحوى فكر فانون) ليقدم قراءة مزدوجة، أي عدم شفافية الخطابين، الاستعماري وما بعد الاستعماري. رأى، أنه لا يمكننا الافتراض بأن السلطة الاستعمارية، هي من صنع المستعمِر وحده. وهكذا فإنه يرفض التعارض بين السلطة

وغياب السلطة، بنية على هذه الشاكلة، تستبعد كل أشكال التفاوض أو المقاومة، وقدم اقتراحاً، مستعيناً بمفاهيم التهجين، والاختلاف، والمحاكاة، يقضي بتنقية تحليل العلاقات ما بين المستعمِر والمستعمَر، وذلك بتسليط الضوء على ازدواجيتها الأساسية بالنسبة لهما. وهكذا، ومن خلال إعادة قراءته للنصوص الاستعمارية، أوحى بهابها، أن الخطاب الاستعماري قائم على القلق، وأن السلطة الاستعمارية نفسها موضوع لبنية نزاعية تعبر عن قلق بقدر ما تعبر عن اطمئنان.

سعت ما بعد الاستعمارية إلى تجريد المركزية الأوروبية من مركزيتها، عن طريق تناول تهميش «المستعمَر»، وإعادة نصيبه من السلطة القائمة على المعارضة. خلال السنوات العشرين الأخيرة، ركزت هذه الأعمال، على إعادة التفكير بالعلاقات القائمة بين المستعمرات ومركز الاستقطاب، لا بهدف رؤيتها تسير باتجاه واحد (من الثاني إلى الأولى) وإنما باعتبارها تعمل على خطين، وبشكل مستمر، بحيث تنتج هجيناً (عرقياً، وثقافياً بخاصة) لا يتوقف. وهكذا تمت الدعوة إلى اعتماد قانون أدبي يتلاءم مع مفهومي الفرنكوفونية والكومنولث. جاء في كتاب «*The Empire strikes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*» (1989)، لمؤلفيه ب. اشكروفت، ج. غريفيث وهـ. تيفين، أن الآداب الأفريقية، والكندية، والأوسترالية، والهندية... هي آداب ما بعد كولونيالية، بحكم كونها تحددت وتوطدت، في نفس الوقت، بعلاقتها مع المركز، وبتمايزها عنه. لم يعد الأمر النظر إلى الثقافات باعتبارها مختلفة، ينغلق بعضها عن البعض الآخر بإحكام، وإنما، ومن باب أولى، باعتبار، أن على المركز الغربي مواجهة تاريخه ما بعد الاستعماري كما رواه سيل المهاجرين واللاجئين، كحكاية بلدية، تشكل جزءاً من هويته بالذات. في نفس الخط وصف ب. اندرسن «الأمة» بأنها «جماعة مخترعة»، وليست رابطة ذات وشائج طبيعية، عرقية أو جغرافية، جماعة قامت، وينبغي صنع قصة لها «*Imagined Communities. Reflection on the Origins and Spread of Nationalism*» (1991).

حول الاحتكاك الاستعماري، نتيجة مفاعيله النفسانية، الموضوعات المتصلة به، وأوجد «فضاء ثالثاً»، الترجمة والتهجين. تهدف قراءة آداب ما بعد الاستعمار منذ ظهور هذا «الفضاء الثالث» إلى استخراج تهجين نصي، ازدواجية إيديولوجية، سخرية منسوجة من خطط مقاومة، يستخدمها صاحب الملفوظة، سواء كان مستعمِراً أم مستعمَراً، ليقول خطاباً، ينم عن ملتقى دلالات ظاهرية التناقض، ولكنها تساهم جميعاً في «المنسوجة» القولية. يتساءل كوام انتوني أبياه، هل «المابعد» في ما بعد

الاستعمارية، هي نفس «المابعد» في ما بعد الحداثة؟ يجيب، يلتقي هذان التصوران في إعادة طرح حكايا مشروعية الحكايا الكبرى التي سبقتهما.

في الميدان الفرنكوفوني، ولد النقد ما بعد الكولونيالي من خلال دراسته للآداب الكيبيكية، والمغربية، والأكوادية، والأنتيلية «البير» أو الفيتنامية، مفاهيم، التهجين والخلاسية، والكريولية، والهجرة، مفاهيم كانت بمثابة المحك للعديد من التأملات حول الثقافة والهوية. والواقع أن أدباء من مثل أمادو كوروما، وباتريك شاموازو، والطاهر بن جلون، وعزوز بيغاج، ساهموا بقوة في أصناف نقدية مثل تهجين الأنواع، والهويات أو كرولة اللغات إلخ. وهكذا، فإن أديب ما بعد الكولونيالية يلعب على «أعراف المشروعية التي هي الأنواع والأشكال الأوروبية ليتوصل إلى التعبير عن أصالته». (مورا، ص67). سمح نقد ما بعد الكولونيالية أيضاً، بانبعاث أدبين أقلويين، والاعتراف بهما: أدب السكان الأصليين أو «الأمم الأولى» كما هي الحال مع الأدب الأميركي الهندي في أميركا، وأدب النساء، هؤلاء اللواتي وجدن أحياناً في كتابة (الآخر) ولغته وسيلة للتعبير عن ثورتهن الخاصة (وصفت آسيا الجبار اللغة الفرنسية بأنها لغة «الخروج من الحريم»). ألقت الكتابة النسوية على الاستعمار نظرة مبتكرة (ملحوظة عند جبار، كما عند مارغريت ديرا وماريز كونديه، وليلى صبار، وماري كلير بليه)، وأضاف إقحام موضوع العلاقة بين الجنسين إلى الدراسات المابعد كولونيالية بعداً متمماً.

Ashcroft B., Griffiths G. & Tiffin H., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London, Routledge, 1998. -Bhabha H. K., *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 1994. -Memmi A., *Portrait du colonisé* précédé du *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1957, -Moura J. M., *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, 1999.

مارتين دلڤو، باسكال كارون

راجع: القانون، القوننة؛ المركز والمحيط؛ الأدب الاستعماري؛ النقد النسواني؛ الدراسات الثقافية؛ المجلوبية؛ الفرنكوفونية؛ الاستشراق.

ما بعد الحداثة — POSTMODERNITÉ

راجع: الحداثة

الماركسية — MARXISME

لم يحدد مؤسسا الماركسية ماركس وإنجلز في منتصف القرن التاسع عشر نظرية في الأدب. ولم يشكل المجال الثقافي بمجمله نقطة مركزية في اهتماماتهما التي

تركزت على الموضوعات الفلسفية والسياسية. لكنهما في المقابل تركا ما يكفي من الملاحظات والتحليلات مكنت تابعيهما من استنتاج نظريات جمالية (الأدب البروليتاري، الواقعية الاشتراكية، إلخ) من جهة، أمور تبنتها الأحزاب الشيوعية عبر التاريخ، وهناك من جهة ثانية سلسلة من الإيحاءات النظرية يغلب عليها إدراج الأدب في سياقه الاجتماعي. وهذه الأخيرة، وعلى الرغم من تنوع مناهجها وأساليب تطبيقها، تشترك جميعها في إقامة علاقة سببية أو تفسيرية بين الأدب والبنى التحتية الاجتماعية ـ الاقتصادية المتوقف عليها. وهي التي تعرف باسم «النظريات الماركسية في الأدب».

أخذ ماركس عن هيغل نظرية التطور التاريخي للبشرية التي جعلته يقيم علاقة ما بين الأنواع والأشكال الأدبية وبين حالة معينة من التنظيم الاجتماعي (وهكذا، فإن الملحمة توازي المجتمع الإقطاعي، والرواية ظهور البرجوازية). في المقابل، فإن التحليل الأدبي يساعد على تنقية المفهوم الإيديولوجي. في *«العائلة المقدسة»* (1845) يدرس بخاصة *«أسرار باريس»* (1842 ـ 43) لِ اي. سو: رغم الآراء ذات المنحى الاشتراكي للروائي الشعبي، تبدو شخصيات روايته عاجزة عن فهم الوقائع الاجتماعية التي هي ضحيتها، وتكتفي بأن تقدم للقارىء صورة ذنب فردي لا يغتفر. وعلى عكس ذلك يرى ماركس أن روايات بلزاك تقدم رؤية ثاقبة للعلاقات الاجتماعية (كما في *«الفتاة ذات العيون الذهبية»* 1834، تداول المال) كما أنها تخدم حركية التاريخ بالذات، حتى وإن عبر فيها الروائي عن آراء سياسية محافظة. قاد هذا التميز ماركس، وانجلز بشكل خاص على الطلب من أقرانهم الاهتمام بنوع هو الرواية الواقعية واعتماد منهج في التحليل هو الانعكاس.

نجد مظهري النقد الماركسي عند ج. بليكانوف، عند تروتسكي أو عند لينين. عندما قام هذا الأخير بتحليل تولستوي لاحظ أن هناك توتراً بين مواقف المفكر الطوباوي ومواقف الكاتب شبيهة بتلك التي نظر لها ماركس في *«العائلة المقدسة»*. وهكذا ظهر مفهوم *«التناقض»* الذي سمح للماركسيين باختزال المفارقات التي ظهرت بين الإيديولوجيا والعرض.

انتشرت في فرنسا بفضل انطولوجيات ج. فريڤميل («ماركس وانجلز *«عن الأدب والفن»* 1954)، أخذت الكتابات الماركسية تعرف بعد سنة 1945. كما أن مرحلة ما بعد الحرب هي التي شهدت الإفادة من كتابات المفكرين الثلاثة من الناحية العملية. وجهت أعمال ج. لوكاس (1885 ـ 1971) المتعلقة «بواقعية النقد» قراءة

ماركسية للأثار الأدبية قوامها التماثليات البنيوية. أوحى كتابه «*نظرية الرواية*» (1920، الترجمة الفرنسية 1963) أن جميع الروايات الغربية الكبرى تشترك في تصوير بطل «إشكالي» يبحث عن قيم «موثوقة» في عالم «منحط»، تعبر هذه القطيعة التي لا يمكن تجاوزها بين البطل والعالم عن نفسها وفق نماذج روائية ثلاثة (روايات المثالية المجردة، روايات نفسية، روايات تهذيبية). تحلل «*الرواية التاريخية*» (1937)، (الترجمة الفرنسية 1955) بشكل ملموس، دور سلسلة من الآثار في السياق الاجتماعي الذي شهد ولادتها. تبعه ل. غولدمان (1913 ـ 1970) في إعادة صياغة وتبيان دقائق «*الإله المختبىء*» (1956) نظرية الانعكاس بمنهجية «التماثل البنيوي» بين سلم القيم (رؤية العالم) التي يعبر عنها الكاتب في نتاجه وذلك الذي للطبقة الاجتماعية التي يوجز إيديولوجيتها. معروفة بنسبة أقل في تلك المرحلة في العالم الفرنكوفوني، نظرت أعمال أ. غرامشي (1891 ـ 1937) إلى الأدب باعتباره فضاءً تدور فيه علاقات تماثلية الفكر. وسعت بنية النقد الماركسي بحيث شمل الرواية البوليسية والوسترن. انفتحت أعمال أ. هوزر (1951 ترجمت سنة 1984) من جهتها على تاريخ اجتماعي للفن والأدب.

أدت إعادة طرح قضية الماركسية الأرثوذكسية في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وكذلك ظهور البنيوية واكتشاف الشكلانيين الروس في فرنسا أدت، بإشراف «النقد الجديد» إلى ظهور محاولات لإقامة «شكلانية ماركسية» (مؤتمر «*الأدب والإيديولوجيا*» في كليني 1971 مع «*تيل ـ كيل*»). في موازاة ذلك إن إعادة قراءة ماركس من قبل لويس ألتوسير، وإعادة تحديدها لمفهوم الإيديولوجيا، وتقديمها لفرضية «النظم الإيديولوجية للدولة» (AIE) والتي يشكل الأدب جزءاً منها كما «المدرسة» أو أي شكل من أشكال الثقافة، قادت إلى أعمال ايتيين باليبار وبيار ماشيريه «*من أجل نظرية للنتاج الأدبي*» (1966) التي درست كيف أن الأدب يندرج داخل الإيديولوجيا المسيطرة وضدها في آن معاً.

وبشكل أوسع، أثرت الماركسية بشكل عميق على النقد والنظريات الأدبية في فرنسا ما بعد الحرب: «الأول» رولان بارت «*الدرجة صفر في الكتابة*» 1953، «*مقالات نقدية*» 1964، سارتر «*نقد العقل الجدلي*» («*قضايا المنهج*» 1960)، مواقف جماعة «*تيل ـ كيل*»، وحتى علم اجتماع الحقول لبيار بورديه، كلها مدينة، وإن بعناوين مختلفة لأشكال التحليل والتأويل التي قدمتها الماركسية. كما أثرت على النقد الأنغلو ـ ساكسوني وبخاصة ويليامز والدراسات الأدبية، ايغليتون والنقد الإيديولوجي (*Against the grain: essays*, Londres Verso 1988).

لأنها ترمي دائماً إلى إقامة علاقة سببية بين الأدب والحالة التاريخية للمجتمع الذي أنتجه، غالباً ما توسعت النظريات الأدبية الماركسية في إطار تصورات تاريخية واجتماعية. من وجهة النظر هذه فإن هدفها الأول الأدب باعتباره حدثاً اجتماعياً مفرداً، عنصر من بين عناصر أخرى مكونة للبنية الفوقية لمجتمع معين ومتوقفة على قاعدتها (أو البنية التحتية) الاجتماعية، الاقتصادية: وفي هذه الحالة، فإن النقاش يدور على درجة توقف الأدب على العوامل الاقتصادية والمادية. وفي هذا المجال، رفض كل من ماركس وانجلز، ومن بعدهما لوكاش وغرامشي فكرة التوازي الدقيق بين التطورات الاقتصادية والثقافية، ومنحوا النمو الأدبي ـ المنتمي إلى البنى الفوقية ـ استقلالاً نسبياً عن البنية الاجتماعية والبنى التحتية الاقتصادية رغم كونها حاسمة في نهاية المطاف (المثل الذي غالباً ما يشار إليه ـ رغم إشكاليته ـ هو بلوغ حركة التنوير الذروة في فرنسا متخلفة اقتصادياً مقارنة بإنكلتره). الهدف هو أيضاً النتاج الأدبي باعتباره نتاجاً إيديولوجياً، بمعنى أنه تصد «مهتم» بالواقع، بناء تصور للعالم مرتبط بنظام قيم قائم ومحدد من قبل طبقة اجتماعية وظروف اقتصادية (إضافة إلى ماركس في المثل الذي سبقت الإشارة إليه، هدفت أعمال لوكاش، غولدمان أو ماشيريه إلى عرض هذه الرؤية).

وبالإجمال، فإن جميع النظريات الماركسية في الأدب واجهت صعوبة لم تستطع تذليلها، وهي تبيان الوسائط التي تتمكن الحتميات الاجتماعية الاقتصادية عبرها ممارسة تأثيرها على الأدب. تشكل نظرية الانعكاس الصياغة الأكثر بساطة والأكثر إثارة للجدل، لهذه الإشكالية المزدوجة. يفترض لوكاش على العكس، أن هناك علاقة جدلية بين النتاج الأدبي والبنية التحتية الاقتصادية: تشكل عملية الخلق وعياً للعالم، هذا الوعي يوصف بأنه «نقد» عندما يبرز تناقضات مجتمع معين. وفي هذه الحال فإن مفهوم الإيديولوجيا يصبح العبارة الوسيطة بين البنية التحتية والأدب: منتج فكري للظروف المادية للحياة الاجتماعية التي تميل إلى إخفائها، الإيديولوجيا هي في آن تغذي «رؤية العالم» الماثلة في النتاج، وما يكشفه هذا النتاج من المستور أولاً (هذا البعد النقدي للإيديولوجية هو الذي يميز المؤلفات التقدمية عن المؤلفات الرجعية). لنتوقف عند مفهوم رؤية العالم، يراه غولدمان التعبير عن فئة اجتماعية معينة ينتمي إليها الكاتب: يتجلى حضورها في البنية العميقة للنتاج، والكاتب «الموهوب» هو الذي يتوصل إلى أفضل صياغة لطريقة تصور العالم لدى الطبقة التي ينتمي إليها. فيما يرى ماشيريه العكس، يرتبط الكاتب بالإيديولوجية المسيطرة وأن النتاج يتجاوزه رغماً عنه وذلك بإبراز التناقضات التي تشكلها كإيديولوجيا.

وهكذا فمن ماركس إلى لوكاش وماشيريه، ظهر منهج تحليلي يهتم بالتناقضات الإيديولوجية للنص، تناقضات تشكل التصدعات التي تظهر الدلالة العميقة للنتاج التي غالباً ما تتعارض مع دلالتها السطحية (أظهر ماشيريه في تحليله *«الجزيرة الغامضة»* أن ڤيرن يستحضر الإيديولوجيا الاستعمارية للرأسمالية الصناعية مبيناً حدودها ومتوقعاً سقوطها النهائي). من جهة ثانية، لفت ماركس الانتباه إلى الأدب الشعبي وإلى أهمية دراسته، كما بين هذا الاتجاه النقدي الطبيعة الرجعية الإيديولوجيا غالباً للإنتاج الموجه إلى الجماهير (راجع ج.م. بيبسم، *«الدعاية غير المعلنة»* باريس. UGE، 1975). في المقابل، تكمن نقطة الضعف الأبرز في هذه المقاربات في كونها لم تأخذ بالحسبان البعد الشكلي والجمالي في الأثر الأدبي. التفت لوكاش وغولدمان بالطبع إلى قضية الأنواع ولكنهما غالباً ما امتصا تحليل البنى الشكلية للنتاج في دراسة مضمون النصوص. فيما يتعلق بماشيريه، صرف اهتمامه إلى الطريقة التي يشكل فيها الأدب واقعه الخاص كنظام علامات وعرض.

Eagleton T., *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1976. -Lukacs G., *La signification présente du réalisme critique* [1949], Paris, Gallimard, 1960. -Macherey P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966. -Marx D. & Engels F., *La sainte famille ou la critique de la critique critique*, dans *Œuvres philosophiques*, trad. M. Ruble, Paris, Gallimard, 1982, p.419-661. -Coll.: *Littérature et idéologie*, Colloque de Cluny II, Paris, Éd. de «La Nouvelle Critique», 1971.

بنوا دينيس

راجع: النقد الإيديولوجي، مدرسة فرانكفورت؛ الالتزام؛ الإيديولوجيا؛ السياسة؛ الواقعية الاشتراكية؛ نظرية الانعكاس؛ سوسيولوجيا الأدب.

الماريڤودية MARIVAUDAGE

(التصنع في الإنشاء أو في اللطافة)

«الماريڤودية» أسلوب ينسب إلى ماريڤو ويتميز بمزج مستحب من اللطافة والعاطفية. في اللغة اليومية، اتخذت اللفظة معنى دعابة مستملحة وغير مؤذية، وقول رشيق، لطيف ومصنوع.

ظهرت في القرن الثامن عشر، وماريڤو لا يزال حياً بدون أدنى شك في إحدى المقاهي التي كان يتردد إليها مثقفو ذلك الزمن، كانت تستعمل هذه اللفظة للانتقاص والحط من القدر: استخدمها وروجها خصوم ماريڤو ـ ڤولتير، ديدرو، دالامبير، فريرون ـ للسخرية مما في مسرحه من تحذلق في الأسلوب، الطريقة البالغة الصفاء في

التحليل الأخلاقي والتعابير المبتكرة. موصوفة من قبل لاهارب بأنها المزيج الأكثر غرابة بين الميتافيزيك الثاقب والتعابير المبتذلة، بين المشاعر المعقدة والأمثلة الشعبية» (*«ليسيه»* 1799 الكتاب I، فصل V، شعبة 5) تعتبر الماريڤودية «شكلاً من أشكال التحذلق المستحب والسريع الخاطر» (سانت ـ بيف *«أحاديث الاثنين»* 20 كانون الثاني 1854). ضعف المخزون الانتقاصي للفظة حوالى سنة 1860 بفضل تجديد الحظوة التي أفاد منها في القرن الثامن عشر: رأى غوتييه «إن كل شعر القرن الثامن عشر ماثل في ماريڤو» وتأثر به كتّاب من الدرجة الأولى مثل موسيه والغونكور. في أيامنا هذه، لم تعد اللفظة تتضمن المعنى الانتقاصي الذي عرفته في بداية الأمر، ولكنها تتضمن الفكرة، البعيدة جداً في الواقع، عن أسلوب ماريڤو، عن شيء من التكلف والصنعة، وحتى عن عاطفة تفتقر إلى شيء من الصدق.

خلق نجاح *«عبث الحب والصدفة»* (1730) على المشهد الفرنسي صورة لماريڤو الخفيف والعاطفي. بذل جهداً في تنوع الموضوعات التي يعالج (لنفكر في نقيض اليوتبيا في *«جزيرة العبيد»* مثلاً 1725) أو بما يميز كتابة تهتم أول ما تهتم «بأداء» حوار صادق وطبيعي. ولحسن الحظ فإن الإخراج المسرحي المعاصر (شيرو مثلاً) غير المعادلة، ماريڤو = الماريڤودية. ومع ذلك فإن هذا قابل للشرح.

يندرج أسلوب ماريڤو في الفكر الدارج عن «الصحبة الجيدة» في الفترة ما بين 1720 ـ 1730. تصالحت اللهجة السائدة في صالونات مدام دي لامبير ومدام دي تنسين، وفي مقاهي غرادو وبروكوب، مع التقليد الرشيق للقرن السابع عشر ولم يحفل اسم «الحذلقة الثانية» الذي أطلقه عليها ف. ديلوفر، لم يحفل كثيراً بالتجديد الأسلوبي أو بجدية الحركة. والواقع أنه امتزج الميل إلى الحديث والإحساس، بالفروقات اللغوية الدقيقة، بتأثير من فونتينيل مع اتخاذ موقف تقدمي في المعركة بين «القدماء» و«المحدثين».

أثرت هذه الذهنية بشكل حاسم على الكتاب المسرحيين والروائيين. ومع ذلك فإن ماريڤو مدين هو أيضاً لتأثير لويجي ريكوبوني (المعروف باسم ليليو) مدير «المسرح الإيطالي» الجديد حيث حقق غالبية نجاحاته (*مفاجأة الحب، الخيانة المزدوجة، عبث الحب والصدفة*. . .). المفهوم الإيطالي للحوار المتأثر بارتجالات «الكوميديا ديل أرتي/ الملهاة المرتجلة» ترابط الردود، حيويتها وطبيعتها، اقترانها ببراعة تعبيرية بسيطة، أبدع مسرحاً يضج بالحرية والحركة تشكل اللباقة العاطفية مركز ثقله النوعي. وهكذا ومن خلال التأثير المزدوج لفونتينيل والصالونات من جهة،

وللمسرح الإيطالي من جهة ثانية، بدت الماريڤودية، بما هي أسلوب مسرحي وروائي أيضاً، بدت بمثابة «ذروة شكل من أشكال التفكير، خاص بمرحلة معينة وبيئة معينة» (ديلوفر). بالطبع، إنها أكثر من مجرد تلاعب بالكلمات، غدت طريقة في التعبير قادرة على ترجمة جميع دقائق العاطفة وتسمح بتبيان أدق تفاصيل التحليل النفسي للحب ولحب الذات. نوع محرر أكثر مما هو انعكاس «المجتمع بطال»، تمثل الماريڤودية، بفضل الإمكانات الجديدة للغة الأدبية، شكلاً من أشكال التحليل النفسي والأخلاقي الأكثر صفاء ونقاوة، يقوده الصدق، تحليل غاية في النفاذ، حيث تسمح الصدفة البدئية للقاء الغرامي باكتشاف وعي الحب و لاوعيه.

Deloffre F., *Eune préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage,* Paris, A. Colin [1955] (rééd. 1967). -Goldzink J., *De chair et d'ombre: essais sur Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif et Goldoni,* Orléans, Paradigme, 1995. -Sanaker J.K., *Le discours mal apprivoisé. Essai sur le dialogue de Mavivaux,* Oslo, 1987. -Sturzer F., «Marivaudage as self-representation», *French Review,* 1975, 49, 2, p.212-221. -Coll.: *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui,* H. Coulet J., Ehrard F., Rubellin (éd.), Paris, CNRS, 1991. -Revue *Marivaux (Champion 1990).*

كريس بيتر

راجع: الدعابة؛ المقاهي الأدبية؛ الحوار؛ الظرف؛ الحذلقة؛ المعارك؛ الصالونات الأدبية؛ الأسلوب؛ المسرح.

الماكيافيلية MACHIAVÉLISME

مشتقة من اسم المفكر الفلورنسي ماكيافيلي (1469 ـ 1527) جرى تحديد الماكيافيلية منذ القرن السابع عشر على أنها تصور كلْبي لسلطة الدولة حيث يلحق البعد الأخلاقي بفعالية العمل السياسي «فن الحكم باستبداد» وفق «*معجم*» باييل (1695 ـ 1697).

بعد قيامه بخدمة الدولة الفلورنسية ولقائه بسياسيين عديمي الأخلاق (سيزار بورجيا ولويس الثاني عشر)، نفي ماكيافيلي عندما تولت السلطة عائلة «مدسيس» (1513). انصرف عند ذلك إلى كتابات مؤلفات سياسية مستمدة من التجارب الماضية «(*خطاب حول العقد الأول من عهد تيت ـ ليڤ*) ومن تجربته الشخصية مع الكبار. وهو أيضاً صاحب كتّاب «*خطاب حول لغتنا*»، الذي كتبه ما بين 1518 و1525 بالتوسكانية، ومؤلف كوميديا «*الليبروح*» (1518) (نبات عشبي من الفصيلة الباذنجانية م. م). اشتهر عالمياً بكتابه الذي يعرض فيه نظرية سياسية: «*الأمير*» (1513) الذي أهداه إلى لورنزو دوق ايربينو والهادف إلى إعداده للحكم. توفي

ماكيافيلي فقيراً وسط لامبالاة عامة، ولم تطبع مؤلفاته الأساسية (شروحاته عن تيت ـ ليف و*«الأمير»*) إلا بعد وفاته، ومع ذلك فإن *«الأمير»* الذي تعرض للإدانة منذ ظهوره استمر يقرأ ويتفكر فيه بقدر ما ينتقد. وخلافاً للتقليد المتبع في هذا النوع، لا يقدم الكتاب الأمير على صورة قديس، ولا على صورة البطل الذي يضحي في سبيل المثل الأعلى الوطني. على العكس من ذلك فهو يبرز قيمة دواعي المصلحة العليا. فهو يرى أن على الأمير أن يبني سلوكه على قاعدة تعزيز سلطته، هذه السلطة التي وحدها قمينة بخلاص الدولة. القوانين، والأخلاق، وحتى الدين تغدو في الواقع ضمانات لصون النظام الاجتماعي. والواقع أن فكر ماكيافيلي يقوم على فكرة أن الطبيعة البشرية فاسدة في العمق، وبالتالي غير جديرة بالثقة على الإطلاق، وعليه يجب إخضاعها سواء بالحيلة أو بالقوة، وإلا فلا مناص من المواجهات.

على المستوى الفرنسي، شغل هذا التصور للدولة حيزاً مهماً في المناظرة السياسية منذ القرن السابع عشر. وإذا كان الكتاب محظوراً فإن صداه كان بالغاً. ومع كتابة غيز دي بلزاك ـ كما فعل هذا آخرون ـ بحثاً بعنوان *«الأمير»* (1631) بدأت معركة طويلة تعارض أو تؤيد الأمير «الكامل» أو الأمير «المطلق». أدان كثيرون من مثل كانپانيلا، بودين وبعدهم بايل، مونتيسكيو أو فريدريك الثاني مؤلف كتاب *«مقاومة ماكيافيلي»*، أدانوا هذه الرؤى الكلبية. ظن بعضهم بإمكان إعادة الاعتبار إلى ماكيافيلي، وإن بدا الأمر غريباً أحياناً كما هو الحال مع روسو الذي رأى أن الكتاب يقدم درساً بالوضوح والفطنة، إذ إنه يكشف للشعوب الطبيعة الحقيقية للأمراء: «أمير» ماكيافيلي هو كتّاب الجمهوريين» (*«العقد الاجتماعي»*، 1762، III، 6).

يبرز كتاب، ككتاب غيز دي بلزاك، المقاصد الأكثر أهمية للأدب في المرحلة الكلاسيكية: تربية («مرآة») الأمير. يتماثل دور كهذا مع رؤية مثالية للمثقف، الموعود شأنه شأن أفلاطون، للقيام بدور المرشد للحاكم. غذى هذا الطموح الأبحاث التربوية، التي ظهرت أيضاً في مؤلفات خيالية. وهكذا غدت أساسية في رواية تربوية مثل *«تيليماك»* لفينيلون (1699). ضمن هذا السياق بدت الماكيافيلية إيديولوجيا يجب محاربتها من قبل أي كاتب مسيحي. وبما أن الكتاب محظور فقد كان يهاجم دون الاستشهاد به صراحة. ومع ذلك فقد حرك البعد السياسي في عمل مآسي كورناي (مثلاً: *«موت بومبيه»* 1644) أو راسين (بريتانيكيس 1669) حيث يكون علة القرارات التي يتخذها المقتدرون الأشرار وبالتالي منطلق المأساوية بالذات. في المقابل فإن الباحثين الزنادقة الذين يعتبرون أن الشعب يميل إلى الشر بحكم

المصلحة، وينبغي أن يخضع لسلطة قوية، كانوا دون أن يصرحوا بذلك، مناصرين لفكر ماكيافيلي. كانت هذه القضايا حساسة جداً في مرحلة تسيطر فيها ملكية مطلقة واستبدادية. وبهذا المعنى، وإلى جانب تأثيرها على الموضوعات الأدبية، يمكن اعتبار وضع برنامج ثقافي للدولة بمثابة تأثير آخر غير مباشر للماكيافيلية بقدر ما تدخل رؤية لما هو سياسي الذي يفترض تقبل الفنانين للقيم التي تحددها السلطة. والواقع أنه في هذا السياق فإن الأدب الرسمي، والتأريخ الرسمي الملكي يضع الكتاب في خدمة النظام، كما أن رعاية الأدب والأكاديميات كما الرقابة تجسد رغبة الدولة في فرض الرقابة على العقول.

Althusser I., *Solitude de Machiavel*, Y. Sintomer (éd.), Paris, PUF, 1998. -Fumaroli M., *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994. -Jouhaud C., *Les pouvoirs de la littérature*, Paris, Gallimard, 1999. -Lefort C., *Le travail de l'œuvre Machiavel*, Paris, Gallimard, 1986. -Senellart M., *Machiavélisme et raison d'État, XII-XVIII s.*, Paris, PUF, 1989.

جان فريدريك شوڤالييه، پول آرون، آلان ڤيالا

راجع: الخطاب السياسي والأدبي؛ الإلتزام؛ الدولة؛ الإيديولوجيا؛ السياسة.

المباعدة DISTANCIATION

(موقف البعد المتحفظ الذي يتخذه الممثل من شخصه والمشاهد من العمل المسرحي)

تعود اللفظة إلى المعجم المسرحي، وهي في الفرنسية ترجمة لما يدعوه بريخت *verfemdungeffekt* التي تشكل نقطة التقاطع في «مسرحه الملحمي» الحديث. تفترض المباعدة مسافة بين الواقع والعرض. إنها تهدف بشكل من الأشكال إلى «تغريب» ما يبدو مألوفاً بالنسبة للمشاهد. وعندها فإن هذا الأخير يشاهد العرض دون أن يتماهى مع الشخصيات أو الحالات المعروضة، إنه لا يتأثر وحسب (ضحك، دموع...) وإنما يحتفظ بحد أدنى من المسافة اللازمة لتلق يسمح بالنقد.

في المانيا وفي حوالى المرحلة الممتدة ما بين 1920 ـ 1930 وفي مختلف أماكن إقامته في المنفى، ثم في ألمانيا الشرقية خلال إدارته «مجموعة بيرلينر»، كتب بريخت مسرحيات مثل «*رجل لرجل*» (1927) و«*الأم شجاعة وأبناؤها*» (1939)، التي نقلت آراءه السياسية إلى المسرح وجسدت أطروحاته: مسرح ملحمي يحمل نظرة نقدية أو على مسافة. في فرنسا، في ثلاثينيات القرن الماضي جهد ليون موسيناك في خلق «مسرح» عمالي وشعبي يلجأ هو الآخر إلى أساليب المونتاج والمسرح

الملحمي. بيد أن أطروحات بريخت لم تعرف رواجها الكبير إلا بعد سنة 1945. النقد المسرحي الفرنسي مدين لها بتعلم المسرحة النقدية، كما أن كلاً من برنار دور أو رولان بارت (ثم لويس ألتوسير) مدينون لها بمصطلحات وبطريقة في قراءة النتاج الأدبي. استلهم العديد من المخرجين (ستريهلر في إيطاليا، بلانشون، ڤيلار وڤنسنت في فرنسا، بيسون في سويسرا، وليبين بشكل خاص في بلجيكا) هذه التصورات وقدموا ممثلين قادرين على التمثيل بطريقة أقل «طبيعية». كتاب معاصرون من مثل م. ڤينافير، ب.م كولتيس (*«في عزلة حقول القطن»* 1986) أو ج.م. پييم (*«تاجر نهم»* 1991) قاموا باستبطان تعليمات المسرح الملحمي وأدخلوا معطياتها في كتاباتهم. وظاهرة أن العديد من المؤلفات البارزة كتبت كردة فعل ضد مسرح بريخت النقدي (ر. كاليسكي، *«جيم الشجاع»* 1972) تعمل على تأكيد أن المباعدة غدت محوراً مركزياً في التفكر المسرحي الحديث.

إن قسماً كبيراً من التراث المسرحي الغزلي يصدر عن التحديد الأرسطي للتطهير. يقدم على المسرح نماذج لأفراد يعكسون الطبيعة البشرية ويولدون انفعالات متقدة لدى المشاهد الذي يعيش مشاعر يعرفها. في مقابل هذا المسرح الايمائي يقترح بريخت اللجوء إلى «شكل ملحمي» حيث تتم محاربة التوهم والتماهي. ولتحقيق هذا يتم اللجوء إلى العديد من التقنيات مثل المونتاج، تأثير التتابع والتوالي، اختيار حالات الصراع، المبالغات وسائر الأنواع التعليمية، والعرض البعيد عن شيفرات «الطبيعي» والعفوي.

إن نظرية المباعدة على علاقة مع تحليل الأنساق الأدبية للشكلانيين الروس. الفن كنسق كما يحدده ف. شكلوڤسكي يلح على مفهوم «الإغرابية» *(ostranienie)* باعتباره مبدأ أساسياً لتجديد الأشكال الفنية. تشكل هذه المهارة في إضعاف الأشكال، ولكن أيضاً في تقديم جديد من القديم، تشكل مبدأ أساسياً من مبادىء الشعرية الأدبية في القرن العشرين. كما اتجهت لتنتشر في مجالات أخرى كالفنون الجميلة، السينما، وسائل الإعلام مقدمةً جدلية مشابهة بين التماهي والإغرابية.

نجد للمباعدة البريختية صدى أيضاً لدى «الغرابة المقلقة» التي وضع نظريتها فرويد في ثلاثينيات القرن الماضي وفي الرؤية المغايرة للحياة اليومية التي جد السرياليون في البحث عنها في تلك المرحلة. ولكن بريخت يرجع بشكل خاص إلى مفهوم الاستلاب الماركسي الذي يعني فقدان القيم الإنسانية وعدم امتلاك الإنسان لذاته ضمن اقتصاد سياسي يغدو المرء فيه شيئاً يُستخدم ويُتبادل. بعرضه حالات يصير

فيها المتفرج «غريباً» عما يعرض أمامه، يطمح المسرح البريختي جعله أقل «غربة» إزاء ذاته.

Brecht B., *Écrits sur le théâtre, I,* Paris, L'Arche, 1972. - Consolini M., *Théâtre populaire, 1953-1964, histoire d'une revue engagée,* Paris, Ed. de l'IMEC. 1998. - Dort B., *Lectures de Brecht* augmenté de *Pédagogie et formes épique,* Paris, Le Seuil, 1972. - Michel J. -L., *La distanciation. Essai sur la soiété médiatique,* Paris, L'Harmattan, 1992. - Coll.: *Théorie de la littérature,* textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Le Seuil, 1966.

پول آرون

راجع: التطهير؛ الإلصاق؛ الشكلانيون؛ الماركسية؛ الايمائية؛ المسرح؛ المسرح الشعبي.

المتخيل FICTION

المتخيل هو قصة ممكنة الحدوث، شكل من أشكال «كأن...» هو مصطنع ومختلف. إنه يحدد بعموميته الأوسع مقدرة الفكر البشري على اختراع عالم ليس هو العالم المدرك مباشرة. الاستخدامات الاجتماعية لهذه المقدرة متعددة: من التلفيق إلى الأسطورة مروراً بالحكايا التمثيلية، والأقاصيص ـ المدهشة أو المسلية ـ والقصص والرواية الخ. حميع الفنون التخلقية تتضمن أسسها بحيث أمكن ترجمة «تخلقية» بـ «خيالية». وبالتالي فإن قسماً من الأدب يرجع إلى الخيال، إنما لا يرجع كل خيال إلى الوضعية الأدبية.

يصعب نصب مَعْلم للحكاية الخيالية ذلك لأنها لا تقوم على أسس ثابتة. لم يستخدم أرسطو مفهوم القص الخيالي. تحدث فقط عن التخلقية، ولم يدرس في «فن الشعر» سوى الأنواع التي انبثقت منها. وبالنسبة له هي أنواع بعيدة بحكم طبيعتها عن القص الخيالي مثل الهجاء الساخر والشعر الغنائي والأنواع الخطابية وأنواع أخرى تفيد منه مثل الشعر الملحمي أو التراجيديا.

دخل هذا المفهوم في الاستخدام الفرنسي حوالى القرن الثالث عشر، ولكنه لم يشكل ولمدة طويلة قسماً من معجم البيان أو من معجم النقد الأدبي. عارضت «الكنيسة» القص الخيالي الذي قرنته بالكذب. نظرت إلى القصة الرمزية باعتبارها وسيلة لقول الحقائق الأخلاقية عبر حكاية أحداث مختلفة. بدءاً من عصر النهضة احتل القص الخيالي حيّزاً في الأوصاف الشعرية: واجه المؤرخ الذي يقول الواقع، الخطيب الذي يقول الصحيح، والشاعر الذي يقول الممكن بوساطة ما هو خيالي. ومذ ذاك دبت الحياة من جديد في فكرة ترجع إلى العصور القديمة: المؤلفات

الخيالية قادرة على عرض «نماذج»، وبالتالي حقائق مصطنعة بالطبع ولكن أكثر تعميماً من تلك التي تصورها الخطابة أو التاريخ اللذان يهتمان بالأحداث والحالات الخاصة. يضاف إلى هذا أن الفكرة القائلة بأن للبشر طبيعة ثابتة في المناسبات والعصور المختلفة تسمح بتصور ـ عبر النسيج التاريخي ـ مواقف وتصرفات ممكنة الحدوث (خيالية ولكنها تشبه ما هو حقيقي). من جهة ثانية ارتسم اتجاه آخر في القرن السابع عشر (ديماريه دي سانت ـ سورلين) يركز على أن القص الخيالي شرعي لأن يسوع المسيح نفسه قد استخدمه في مواعظه. وهكذا، ومع إعادة الاعتبار إليه، غدا الخيالي دافعاً أساسياً للأدب الحديث.

يمكن وبدون شك إجراء موازة بين ضيق رقعة الآداب ـ الجميلة مع أدب أخذ يتخلص شيئاً فشيئاً من التاريخ والخطابة ويجنح نحو الخيال. قليلة هي الأشكال التي ومنذ القرن التاسع عشر لا تفرد مكاناً للمتخيل. قسم من الشعر الغنائي فقط، وربما بعض محاولات الطليعيين مثل مسرح ـ الحقيقة (أ. غاتي) تزعم أنها خارج مملكته. غدا المتخيل وبدون شك في نهاية القرن العشرين دليلاً على وحدة العالم الأدبي، إنه الوحيد الذي يسمح أن نضع تحت نفس الرقعة نتاجاً متنوعاً يختلف في مراميه من مثل البست ـ سيلر والرواية الجديدة والسيرة الذاتية التي هي ولو جزئياً متخيل ذاتي. «*الكذب الصادق*» (1980) لأراغون يكشف كم أن اللعب على ما هو ملتبس بات يشكّل أحد مكونات الخلق الأدبي المعاصر. وليس صدفة بالطبع أن نجده يفرض نفسه في نفس الوقت في التنظير: منذ سبعينيات القرن الماضي بات مفهوماً مهماً في النظرية الأدبية.

لا يبدو أن الأدب والمتخيل يرجعان إلى نفس الصنف. البعد المؤسساتي الذي يميز الأول يفتقده الثاني الذي هو مفهوم أكثر «حيادية» يقوم على علاقة خاصة بين العلامات ومستخدميها وما تحيل إليه. غير أن المتخيل قد يتخذ وضعيات خاصة تتحدد بالنسبة لدرجة الإمكان الممنوح له (هذه مسألة الممكن حدوثه)، للاعتبار الذي ينبغي الاعتراف به (مسألة علوم الآخرة)، للحالة التي نعطيها له (ديني، سياسي، أو أخلاقي على سبيل المثال) أو الأشكال الأدبية التي تؤمن له الفاعلية (الرواية بشكل خاص). اعتمد العديد من المقاربات. استخدم المنطق الصوري بشكل خاص لتبيان قيمة حقيقة الملفوظات المتخيلة: على سبيل المثال ملفوظة من نوع: «يقيم شارلوك هولمز في 221 b بايكر ستريت» أهي مغلوطة أم هي عبارة لابتّية؟ ركزت البراغماتية من جهتها هي الأخرى على التزام المتكلم إزاء أقواله. من خلال هذا التصور يمكن

اعتبار المتخيل استخداماً طفيلياً للغة (اوستن) أو بمثابة تعليق لقاعدة الصدقية (سيرل). نلاحظ أن ما هو مشترك بين هذه المقاربات المختلفة هي النظرة إلى المتخيل من خلال زاوية خارجية لإطاره (لنستعيد عبارة باڤيل) والتي تفضي إلى وضع إطار المتخيل في منزلة متقدمة وبالتالي هذا ما يميزه عن الواقع وعن الملفوظات الحَدثية. المقاربة الداخلية شأن آخر، إذ تتساءل حول آلية عمل المتخيل داخل إطاره الصرف. من هذه الزاوية تتغير القضايا السابقة: إزاء العالم المتخيل المأخوذ بعين الاعتبار فإن ملفوظات النص ليست مختلقة أو لابتية وإنما هي حقيقية، ما يسرده الراوي عن شخصياته والأحداث والأمكنة يبدو من خلال رؤيته هو حقيقياً ـ اللهم إلاّ إذا كان يكذب.

يمكننا أن نرى في الاختلاقية خياراً للقراءة (موقف دافع عنه سيرل وجينيت) أو على العكس خاصية جوهرية في النص. الموقفان يثيران العديد من المسائل. إذا كانت الاختلاقية قراراً حراً يتخذه القارىء فهل ينطبق هذا القرار على كل نص؟ وإذا كانت خاصية جوهرية للنص فكيف بمقدورنا قراءة نص مرجعي باعتباره تخيلاً أو العكس؟ هل يمكن اختزال المتخيل إلى مجرد «تعليق» إرادي للشك أو أنه يقوم على خصائص نصية محددة روائية أو نوعية؟ ومهما يكن من أمر فمن الواضح أن هناك «تأثيراً للمتخيل» في الأدب ـ كما في المسرح والسينما أيضاً ـ: وهكذا فإن «حدث ذات مرة» في قصص الجان وأيضاً «لطالما اعتدت النوم باكراً» وهي عبارة متخيلة لأنها ترد على هذه الشاكلة مسبوقة باسم الرواية المذكور على غلاف الكتاب. وبالتالي يمكن طرح السؤال: لمن ننسب سلطة تأثير المتخيل؟ إلى النوع؟ إلى الكاتب؟ إلى النص؟ إلى القارىء؟

يحاول علم دلالة العوالم الممكنة ترجمة تغيرات إطار المرجعية والقواعد (المسماة «المؤدية إلى الفهم») والتي تسمح بالانتقال من إطار إلى آخر، بعبارات منطقية. ولكن الممارسات الأدبية وتلقيها تتضمن أشكالاً عدة مازجة ما هو متخيل مع ما هو غير متخيل، مما يبدو أنه تقويض لأمل الوصول إلى تحديد شكلي جلي واضح. هل كل نص يحوي قسماً متخيلاً يتحول بسبب هذا إلى الفئة المتخيلة؟ المتخيلات القضائية إذ ذاك تجعل القانون لا ينتمي إلى نظام قول الحق. في المقابل هل أن كل نص يحوي ملفوظات تروي أحداثاً فعلية وقعت يعتبر غير متخيل؟ عندها تمتنع الرواية التاريخية أن تكون رواية. وهكذا فإن المتخيل لا يشكل مجالاً منسجماً. يرتبط تذبذبه بتعلقه بما هو مجمع عليه ثقافياً بالدرجة الأولى: المتخيل هو ما يعتبر

كذلك من قبل جماعة تأويلية ترجع الميزة التخيلية لنص وقبوله على أنه كذلك إلى الحلف الذي يقوم بين قارئه و«أوائل» من اعتبروه كذلك - دليل على ذلك، الرواية التراسلية في القرن الثامن عشر لجأت بشكل كبير إلى المراسلات التي اكتشفت صدفة، وقيل إنها حقيقية، وأن الخلط بين هذا المتخيل وبعض الوقائع الحقيقية قد وقع فعلاً: *«الرسائل البرتغالية»* ثم *«الراهبة»* لديدرو. . . وهناك أيضاً تساؤلات أساسية تتجاوز مسألة أشكال المتخيل (ملفوظة متخيلة وملفوظة حقيقية قد تتخذان المظهر نفسه تماماً) لتطال وظائف المتخيل، المتع الأدبية - التسلية والترويح عن النفس، الحلم، المناظرات، الخ. - أمور جميعها تشكل أحد أبعاده. من هنا فإن التفكر في المتخيل يفضي بنا نحو انتروبولوجيا ثقافية.

Booth W., *The rhetoric of fiction,* London-Chicago, Chicago U. P. 1961. - Genette G., *Fiction et dictiion,* Paris, Le Seuil, 1991. - Pavel T., *Univers de la fiction, Paris,* le Seuil, 1988. - Ronen R., *Possible Worlds in* Literary Theory, Cambridge, Cambridge Univers. Press, 1994. - Saint-Gelais R., *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture,* LaSalle (Québec), Hurtubise Hmh, 1994. - Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction?,* Paris, Le Seuil, 1999.

ريشار سان - جيلا

راجع: الفصاحة والخطابة؛ التاريخ؛ الخيالي والخيال؛ الإيمائية؛ المتعة الأدبية؛ نظريات في الأدب؛ المعقولية.

المتعة الأدبية — PLAISIR LITTÉRAIRE

المتعة إحساس لذيذ، شعور بالرضى مرتبط أولاً بالجسد. والحال، أن المتعة الأدبية، هي بحد ذاتها إشكالية، لأنها تنتمي إلى متع الروح - اللهم إلا في حال المسرح والأدب المنشد أو المغنى، والمعتبر أقلي منذ زمن طويل - لا إلى متع الحواس. غالباً ما تستعمل هذه الكلمة في أيامنا هذه بصيغة المفرد («متعة القراءة»، «متعة النص»)، والمتعة في هذه الحال مقترنة بالانفعال الجمالي. ولكن هناك عدة أنواع من المتع، وتحديدها، يطرح تحديد ما يسمى «أدباً» بالذات (بعيداً عن الأدب الذي يقدم متعة أيروتيكية).

المتعة الأدبية إشكالية بحكم طبيعتها أولاً، وقصديتها ثانياً ومشروعيتها ثالثاً.

1 - مقترنة بالرغبة تتعلق المتعة بالليبيدو، وبالإشباع الليبيدي، حتى عندما يتعلق الأمر بالمتعة الفكرية. تثير هذه الحال ارتكاسين أساسيين. أحدهما الحذرَ من المتعة. يقوم هذا على مثالية أصولية سبق أن ظهرت صورتها عند أفلاطون، الذي رأى أن الشعر والخطابة خطران، لأنهما يثيران في فكر السامعين (من خلال الـ

باتوس: التأثير والإعجاب) انطباعات لذيذة، لا حقائق، غالباً ما تكون مزعجة بحد ذاتها، لأنها تعارض الغرائز، أو صعبة التحقيق.

هذه النظرة الحذرة إلى المتعة الأدبية، بل وحتى إدانتها، غالباً ما نجدها بعد ذلك، بل وبشكل مستمر، نجدها عند الأبيقوريين، والرواقيين، والفلاسفة المسيحيين، مثل سانت ـ أوغسطين (*مدينة الله، القرن الخامس*). أدانوا جميعاً متعة الحواس، باعتبارها صفة للحيوانية في الإنسان، ومتع الأدب، لأنها تتوجه إلى الخيال، وليس إلى العقل؛ في المقابل، فإن متعة المعرفة، وطلب الانسجام، اعتبرا من الفضائل الرفيعة والمتع في آن. ميزت الفلسفة أو الإيمان إذ ذاك بين أتباع المتع المبتذلة، وأولئك أتباع تلك الأشكال الرفيعة من الرضى والمتعة. المتعة الرفيعة، بحسب هذه النظرة، هي تلك التي تجمع «الحق» وبالتالي «الخير» إلى المعبر الأمثل عنهما وهو «الجميل»، يتجاوز هذا الطموح نظام رغبات الإنسان باعتباره مخلوقاً شهوانياً، ويجعله يلتفت إلى الناحية المثالية من ذاته.

2 ـ اعتبر أفلاطون، في معرض تفكيره «بالإيمائية» أن باستطاعة الشعر والفن، عن طريق المتعة التي يقدمانها للإنسان، المساهمة في إبلاغه رسائل أخلاقية (*الجمهورية III* وVI). استعاد أرسطو هذه الفكرة، ولكن انطلاقاً من أساس مختلف. بالنسبة له، المتعة الأساسية للإنسان، هي متعة المعرفة، إشباع رغبة الفضول، المكونة والمميزة للطبيعة البشرية. نجد هذه الفرضية في نقطة انطلاق *«الميتافيزيقيا»* كما في *«الشعرية»* يرى أن «الإيمائية» مصدر متعة لأنها تقدم معرفة. وهكذا فإنه يرى المتعة الأدبية منفعة، وديناميةّ، تجمع بين اللذة والفائدة، لذيذة لأنها مفيدة. يمكن للمتعة التي تثيرها الخيالات أن تغدو وسيلة لإثارة العواطف بهدف إصلاحها عن طريق ممارستها بالذات، وفق مبدأ التطهير. في المقابل، فإن الشعر البرهاني وحوار الأفكار، يدخلان بالطبع في المتعة الإيجابية، لأن أحدهما يغير متعة الإعجاب، والآخر متعة التعليم. وهكذا، فإن الليبيدات الثلاثة (**sentiendi sciendi, dominandi,** أو amandi) تعمل في صميم فن عقلاني، عرضته «الشعرية». إنها تسمح الأخذ بعين الاعتبار مختلف أنواع المتع بما في ذلك، ومن دون شك، تلك التي تثير الغرابة مسبقاً، والتي تقوم على «إثارة الخوف»، مثل متعة الدموع كما هي الحال مع التراجيديا. هذا الصراع، بين تقبل المتعة، ورفضها، يشكل واحداً من الأسس لجميع المناظرات التي دارت حول الفن والأدب، ذلك لأن إحدى قصديات الإبداع الخيالي، تكمن في الانطباعات التي تثيرها، «*L'aiesthesis*». الطبقة الثانية من

المناظرة، تتناول وضعية المتعة. هل هي، ترويح أو تسلية بالمعنى النسبي ـ أي ما يبعد فترة عن الهموم ـ وفائدتها قائمة على كونها لحظة راحة، وفي نفس الوقت تقدم مؤلفات تحمل داخلها حقائق مفيدة؟ أو هي تسلية بالمعنى المطلق، وبالتالي، فتنة، صرف للانتباه، الذي ينبغي أن يتكرس بالكامل للتفكر بالموت، ولطلب الخير المطلق. وهكذا فإن اعتبار المتعة غاية بحد ذاتها، أو وسيلة لبلوغ غاية ما ورائية، أمر شكل موضوع نزاع مستمر.

3 ـ في العصر الحديث، أرسى تحديد الجمالية على أنها قيمة بحد ذاتها (عند كانط، كما هيغل) أرسى اعتبار المتعة غاية بحد ذاتها. ومن المفهوم، أنها في هذه الحال مثل تأمل الجمال، وتستبعد، ضمناً أو صراحة، متع المسرح الديني، الأهجية، أو الانتهاك للقوانين، أو مجرد المعرفة، التي أرجعت إلى التسليات المنحرفة، أو موضوعات للاحتقار بالنسبة للأوائل، وباعتبارها «نفعية» بالنسبة للثانية. وهكذا فإن المزيج القائم على «الإعجاب» و«التثقيف» الذي شرع المتعة في الجمالية الكلاسيكية، ثم تفكيكه لصالح «الإعجاب» وحده.

ترجع صعوبة استخدام هذا التعبير، الذي غالباً ما يتردد في الخطاب الذي يتناول الأدب ـ لدى الأدباء، وبخاصة لدى المترجمين ـ ترجع إلى استخدامه بصيغة المفرد. استخدام تال، وبالتالي بالجمع، يشير إلى أن المتعة قد تكون في واقع التعلم، أو في الإحساس بانفعالات غير مألوفة، أو أقوى من تلك العادية، أو حتى في اكتشاف شكل جميل، وأن هذه الثلاثة موجودة في الأدب، قد تتفاعل، وقد تنقسم. يفترض المفرد، وجود متعة شرعية وحيدة، ومتع منحطة، بل ومهينة. ومع ذلك، فمن البداهة القول إن هناك أنواعاً عديدة من المتع: تتمايز بحسب السجلات التي تنتهي إليها، وبحسب قصدية المؤلفات (التسلية، التثقيف، إثارة القلق. . .)، تكمن صعوبة المناظرات المستمرة حول طبيعة ما هو أدبي، في أن معنى لفظة المتعة، غالباً ما تكون مخبوءة تحت مظاهر المطلق، ومن هنا، فإن الإحساس الذي يشعر به كل منظر، ويرغب في تقاسمه، يبرزه على أنه المطلق. وهكذا فإن تحديد المتعة الأدبية يشكل فكرة عامة في المعارك المستمرة لتحديد النماذج الثقافية الشرعية.

إذا كان الحذر الأفلاطوني ثابتاً، فإن النظرية الأرسطية في المتعة مفيدة تاريخياً لتشكيل التيار الغالب. تمت استعادتها في روما ضمن فكرة (*otium studiosus*/ الفراغ المجتهد) الذي هو خير بذاته، مصدر لـ (*utile dulci*/ اللذة المفيدة). مبدأ التثقيف ونيل الإعجاب هذا، غلب بعد ذلك، وخاصة في المرحلة الكلاسيكية («في هذا النوع

من الاختلافات، يجب أن نثقف ونعجب» هذا ما قاله لافونتين مثلاً في كلامه على أمثلته الخرافية). الفكرة القائلة: «إن الحكاية تمرر التهذيب عبرها» والصورة التي تصور المتعة التي تقدمها النصوص، أنها بمثابة السكر الذي يضعه الطبيب على شفة الكأس حيث سكب دواء مراً، فكرتان عامتان، معروفتان منذ العصور القديمة. الأدب التعليمي، هو أيضاً، إلباس المعرفة شكلاً جميلاً، والخيال ناقل مقنع للأخلاق. ومهما يكن من أمر، فإن متعة الإعجاب، ومتعة الحصول على الإعجاب، هما، وبكل صراحة، تعتبران مشروعتين في الأدب البرهاني.

منذ العصور القديمة، ترى الخطابة أن الـ (*docere*/ التهذيب) للتوصل إلى الإقناع يلجأ إلى الـ (*movere*/ التأثير) وإلى (*delectare*/ إثارة المتعة). وبالتالي يمكن اختصارها «تهذيب وإعجاب». بالنسبة لشعرية الخيال، حيث لا يمكن إعطاء الأولوية للـ(*docere*/ التهذيب) لأن هناك *«كذباً»* مختلقاً، تصبح القضية «التهذيب بالمتعة» نفسها. وهكذا فإن مفهوم المتعة يصبح مرتبطاً بفكرة المجاملات، والملاءمة، تقاسم نفس المتعة، وضامناً الانتماء إلى نفس القيم. فكرة الملاءمة هذه، غالباً ما تصور على أنها قيمة شاملة، ولكنها تعبر أحياناً عن تفاوت بين متع من هم في وضع اجتماعي مسيطر والآخرين. وهكذا فإن شابلن في *«رسالة حول قاعدة الأربع وعشرين ساعة»*، (1630) في المأساة، قال إن وحدة الزمان تلائم ذوق، وبالتالي، متعة «الطبقة الراقية»، فيما يستجيب عدم احترام الوحدات لمتعة «السوقة»...

حورب مفهوم الأدب على أنه متعة، من الفئة الأكثر تشدداً من المنظرين المسيحيين، التي كانت تعتبر المتعة، تعبيراً عن الطبيعة الفاسدة للإنسان. من هنا، ومن سانت ـ أوغسطين إلى نيقول (*«بحث في الكوميديا»* 1666) وحتى روسو *«رسالة إلى دالامبير»* الإدانة المتكررة للأدب الذي لا يتوخى التهذيب. ومنذ ذلك الحين، اعتبرت المطالعة، ولزمن طويل، غير مهذبة، وإنما هي رذيلة مستترة: على سبيل المثال، تعرض *«مدرسة النساء»* لموليير، العجوز الذي يبرز الشرخ بين مطالعة واجبة تبعث على السأم، ومطالعة ممتعة، تافهة، وربما غير أخلاقية. ولكن هناك تيار مسيحي آخر، أفاد كثيراً من «الإعجاب والتهذيب». وهكذا اهتم اليسوعيون بالشعر، كما بالمسرح في مدارسهم. بل وأكثر من ذلك، يشيد ديماريه دي سان ـ سورلين في كتابه *«دفاع عن الشعر الفرنسي»*، (1675)، بهذا المبدأ مستنداً إلى الأناجيل يقول: إن المسيح، تكلم بالحكم والأمثال والرمز ليبلغ الحقيقة بشكل أفضل، وذلك بإثارة

خيال سامعيه، حيث لا يمكن لعقولهم التوصل إلى المعنى المخبوء في التناقضات الظاهرة فيما يقوله، وبالتالي أفاد من إحساسهم بالمتعة، ليقودهم إلى الحقيقة. بيد أن هذا التعليل ينعكس، عندما تزعم بعض المؤلفات أنها تقدم قيماً أخلاقية عن طريق الرمز، فيما هي تقدم صوراً ماجنة، تنتهك القوانين الأخلاقية، مستسلمة للأيروتيكية: وهكذا فإن مقدمة *«علاقات خطرة»* (1782) تعبر بسخرية عن رغبة بالتهذيب ـ بالتربية الأخلاقية ـ لكتاب حافل بضروب المجون، هذا على سبيل المثال.

حصل توزيع جديد لطبيعة المناظرة مع الفن للفن. اعتبر هذا الموقف الجديد، أن المتعة الأدبية الشرعية الوحيدة تكمن في تأمل الجمال، وتمنع كل شكل من أشكال التسلية، أو حتى كل زعم بتمرير رسالة، مما يحط من شأن الانفعال الجمالي ويجعله مجرد متعة بسيطة. اتخذ نفس هذا الموقف أنصار الأدب الباطني، الذين رفضوا أدب التسلية، كما الأدب الملتزم. بالنسبة لهم، تعتبر المتعة طريقاً خاطئاً. أعاد رولان بارت طرح هذه الإشكالية من وجهة نظر القارىء، في *«متعة النص»*. يميز بين نص «المتعة» الذي يقدم عالماً ولغة مألوفين، دونما صعوبة أو صدمات، و«النشوة» التي تأتي، عندما يتوصل النتاج إلى إثارتها بواسطة صورة غير مسبوقة، إحساس بالقطع مع كل عالم مألوف، وهذا ما يميز الأدب «الحقيقي».

في الوقت الراهن، يسعى النقاد، كما المناهج التعليمية في كل بلد، إلى تكوين ذوق للقراء من أجل «متعة القراءة». ولكن المعركة لا تزال مستمرة، رغم هذا الإجماع الظاهر كثيرون هم الرافضون لمتع التسلية للأدب الموجه إلى الجمهور العريض، باسم المتعة «الحقيقية» المهذبة باعتبارها غاية بحد ذاتها، وهكذا فإن متعة القراءة، يمكن أن تمتدح بطريقة تفضي إلى رفض متعة يقدمها نص. مؤشر على أن المناظرات الدائرة حول المتعة الأدبية، هي في الواقع مناظرات تتناول تحديد الأدب، وتحت هذا الغطاء، تتناول المتعة وأشكالها.

Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1971. -Compagnon A., *Le démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1999. -Dandrey P., *Molière et la maladie imaginaire, ou De la mélancolie hypocondriaque, t*, I, Paris, Klincksieck, 1998. -Rancière J., *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000. -Ricdeur., P., *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975; *Temps et récit, id.*, 1983.

آلان ڤيالا

راجع: الانتساب؛ المؤثرات؛ التعليمي؛ التسلية؛ الايروتيكية؛ علم الجمال؛ الذوق؛ القراءة والقارىء؛ الإيمائية؛ التلقي؛ الدين؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ المنفعة.

المتفرقات MÉLANGES

المتفرقات هي مؤلفات تجمع إما كتابات نفس الأديب في موضوعات متنوعة، وإما مقالات لعدد من الكتّاب حول موضوع بعينه. النقطة المشتركة بين هذه المؤلفات هي جمالية التنوع.

ظهرت أولى أشكال المتفرقات المرتبطة بالأدب منذ العصور القديمة، يمكننا أن نعتبر أنه منذ ولادة المسرح في روما، قبل محاكاة المسرحيات اليونانية، أن المسرح الذي سماه تين ـ ليڤ *(Satura)* (مشابهة للقدير المؤلف من العديد من أنواع اللحوم والخضار) ولأنه يشتمل في آن على أنواع من الرقص والغناء، ينتمي إلى هذا النوع (استخدمت الكلمة بعد ذلك للدلالة على الأهجية التي كان ينظر إليها يومذاك كخليط متنافر تشتمل على موضوعات شديدة التنوع، وكذلك الحال بالنسبة لأساليب التعبير وتقنياته).

غير أن الشكل الأدبي المنبثق من الأدب اللاتيني الذي اتخذ شكل متفرقات هو (القصيدة الخفيفة المرتجلة/ *silve*) أو «الغابة المتنوعة». برع ستاس في القرن الأول في هذا النوع الذي عرف رواجاً لدى الأجيال اللاحقة ذلك لأن ڤوليسيين مثلاً في القرن الخامس عشر وتيودور دي بيز في السادس عشر، وميلتون في السابع عشر تركوا مؤلفات في هذا النوع. هذه القصائد هي خليط من المرتجلات، قد تتراوح ما بين الوصف، والشكر، والشكوى... قدم ڤوليتيسيين تحت هذا العنوان مرتجلات علمية تمهيداً لمحاضراته عن شعراء العصور القديمة في «*ستديو*» فلورنسا. يهدف التنويع إلى جذب الانتباه وإبعاد السأم، كما يؤكد لنا ذلك في كتابه «*ميسيلانيا/ منتخبات*» (1489).

«*الميسيلانيا*» أو «*الميسيلانية*» هي متفرقات تجمع دراسات متنوعة ذات طبيعة لغوية. وعلى خطى البين وأولي ـ جيل، وكليمان داليكسندري، استوحى پوليتيسيين التنوع الخاص بالطبيعة ليرفض اتباع نظام التأليف الدقيق. يعكس كل مقال وارد في «*الميسيلانية*» جمالية الخلط كردة فعل على انتظام التفسيرات المتسلسلة لتلك المرحلة. يؤثر أسلوب «*المنتخبات*» الرشاقة الخاصة بالإيجاز، مصدر البراعة، فيما يأخذ معارضو هذا النوع من الكتابة، يأخذون عليه شكله الغريب الشاذ. في المرحلة الأنسية، انتشر هذا النوع من الكتابة بشكل خاص. أعرب جيست ليبز الرافض للرتابة الناجمة عن الجمالية الشيشيرونية عن ميله إلى الإيجاز والـ *(ordo fortuitus)*، يشبه

تيرنيب في «*Aduersaria*» (دفاتر ملاحظات أعيد طبعه قبل 1581 بعد وفاة المؤلف) نتاجه بفرو فهد مرقط. يعرب مونتيني في «*أبحاث*» (القريبة من «*السيلف*») في نهاية القرن السادس عشر عن رغبته في التقدم «وثباً وقفزاً». تلاه ج.ب. كامو في بداية القرن السابع عشر الذي كتب «*منوعات*» (1610 ـ 1614). يؤشر هذا كله إلى أن الأمر لم يعد مجرد تمرين على اللغة اللاتينية، لقد جرى اعتماد جمالية المتفرقات في الأدب الفرنسي. إضافة إلى مونتيني، كتب في هذا النوع كل من ڤولتير («*متفرقات أدبية وفلسفية*» 1785 ـ 1789) ونوديه («*متفرقات في الأدب والنقد*» 1820) وشاتوبريان («*متفرقات سياسية وأدبية*» 1802 ـ 1830)، وميريميه («*متفرقات تاريخية وأدبية*» 1855). تقترب منها «*رسائل وأفكار*» (1809) لبرنس دي ليني، لأنها، شأنها في ذلك شأن العديد من المؤلفات التي ظهرت في القرن الثامن عشر، لا تألو جهداً في التعبير عن فوضى حديث فكر فضولي. بعد قرن من الزمن، بدت المتفرقات أكثر فأكثر متاخمة للنوع الأكاديمي، بل وحتى الاجتماعي، رغم ظهورها في نتاج عدد من كبار الأدباء مثل بروست («*معارضات ومتفرقات*» 1905 ـ 1908) وفاليري («*منوعات*» 1924 ـ 1945، «*متفرقات*» 1941).

في أيامنا هذه، يتجلى الاستخدام الأساسي للمتفرقات في مؤلفات تحوي مقالات نقدية تتناول مشاهير عالم الأدب، أو البحث، أو التعليم. تحمل هذه المتفرقات عند ذلك اسم من تهدى إليه.

Galand-Hallyn P., «Quelques coïncidences (paradoxales?) entre l'Épître aux Pisons d'Horace et la poétique de la silve (au début du XVI s. en France)», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LX-3, 1998. -Laurens P., «La poétique du philologue. Ange Politien dans la lumière du premier centenaire», *Euphrosyne*, nova série, 1995, vol XXIII, p.349-367.

جان ـ فريدريك شوڤالييه

راجع: الآداب اللاتينية والنيو ـ لاتينية؛ المجموعة؛ الأهجية؛ الأسلوب؛ المتنوعات.

متنوعات (تشكيلة، تنوع) — VARIÉTÉ

«المتنوعات» جمالية أدبية منتشرة، تتميز بجمع متفرقات لا رابط بينها، أو وجود روابط غير متوقعة، أو وبكل بساطة رابطها الوحيد مشيئة الكاتب. غالباً ما تكون إلى جانب نصوص الأفكار أو النقد، تسبح في فضاء المقالة أو البحث، وإن كانت أحياناً تضيف شيئاً من حكايا الخيال. وبهذا المعنى، تتميز بالطبع عن «المنوعات» التي تعني منتجات الأغاني الدارجة.

تظهر هذه الكلمة في عناوين مؤلفات متنوعة، أشهرها مجموعة بول ڤاليري *«متنوعات»* (1924 ـ 1944) والتي تتضمن ملاحظات، أبحاث، مقالات، ومقدمات. هناك كتاب بعنوان «متفرقات» ظهر في نفس تلك المرحلة (1939) مازجاً بين الشعر والنثر. غير أن المتنوعات، ظهرت قبل هذا، وإنما بعناوين مغايرة (منتخبات، مختارات. . .). وقد تجسدت بشكل خاص بكتاب ***«Diversitez»*** لجان بيار كامو (1610 ـ 14): إنه مجموعة واسعة، تشتمل على طرائف وأقاصيص، وحتى حكايا خيالية، وإلى جانبها مباحث ومقالات ونصوص تهذيبية. الهم التربوي هو هاجس المجموعة. غزر إنتاج هذا النمط من المجموعات المتنوعة في المرحلة الكلاسيكية. وهكذا، وفي بداية القرن الثامن عشر، قرر أحد الأباء، وهو كاتب هاو، قرر تسمية الكتاب الذي جمع فيه ما كتبه من نصوص ـ طرائف، أفكار، حكايا، قصائد ـ *«الذي لا أدري ما هو»* (ـ شيءُ ما)، ليعبر بذلك عن رفضه الصريح، أو عن استحالة، نسبته إلى أي نوع. وبشكل أوسع، نجد في تلك المرحلة العديد من المؤلفات غير المتجانسة لنفس الكاتب، غالباً ما يشار إليها باسم «مؤلفات مختلطة» وأحياناً باسم «أفكار مختلطة» أو بشكل أكثر بساطة مؤلفات «منوعة» أو «متنوعة». وهكذا نجد عند غيز دي بلزاك مثلاً (1644) أو في نهاية القرن عند سانت أفيرمون، تريستان ليرميت استخدام *«رسائل مختلطة»* (1642) وهي تماثل هذه الجمالية، وإن بقيت محصورة ضمن النطاق الرسائلي. عرفت هذه الممارسة في فرنسا نموذجاً يمثل دائماً كمعلم بارز مونتيني وكتابته، بالقفز والوثب» في *«أبحاث»* (1580). عرف هذا ذروة ازدهاره مع جمالية الرقة والأناقة. تعلي هذه الجمالية من شأن الرسالة الأنيقة، حيث يمتزج الشعر والنثر، مما يسمح بالانتقال من المرح إلى الرصين، وفق الموضوع. وإنما وبشكل أكثر إحاطة، نمت المتنوعات نتيجة الميل إلى الأنواع المختلطة، والتي تجسدت في مؤلفات ضخمة. استخدمها لافونتين، وكتابه *«بسيشيه»* (1669) يمكن أن يشكل نموذجاً آخر لهذه الطريقة، لأنه يمزج أفكاراً تتناول الفن الأدبي، وخيالات أسطورية وفانتازية في آن. استمر هذا الخط في القرن الذي تلا (برنس دي ليني *«منوعات»* 1795 ـ 1811). ومنذ ذلك الحين تشكل «المتنوعات» واحداً من أبرز الأشكال المنتشرة في النقد الأدبي، كما في النقد الاجتماعي (أبحاث ومقالات، وقائع وحوليات).

المفارقة أن المتنوعات لم تلق حظوة، كما يبدو، لدى الرومانطيقيين والمدارس التي تلتها في القرن التاسع عشر، رغم رفضهم للمنهج الكلاسيكي القائم على الفصل

بين الأنواع. تحدث هيغو عن «المزج»، ولكنه فعل ذلك في معرض عرضه لنظريته عن الجمع الضروري بين الراقي والمبتذل في تصوير البطل الإشكالي، لا في معرض الحديث عن جمالية. إذن، فهذه الجمالية تعبر عن نفسها من وجهة نظر هي أقرب إلى «الفانتازيا» (راجع هذه المادة)، («فانتازيا» تأتي لتشير إلى نوع صحفي من الملاحظات المتنوعة على مواضيع شديدة الاختلاف). في المقابل، عرفت جمالية المتنوعات وممارسة المزج بين الأنواع والموضوعات في نفس الكتاب، بل وحتى في نفس النص، عرفت عودة للاهتمام بها في القرن العشرين، جسد ذلك پروست في كتابه *«معارضات ومنوعات»* (1919). يعتبر ڤاليري، من دون شك، الصورة الأبرز، ذلك أنه فضلاً عن *«المتنوعات»* الخالصة هناك مجموعاته التي ترجع إلى هذا النوع، *«اتجاهات ـ ملاحظات ونظرات»* (1926)، *«اتجاهات أخرى»* (1927)، *«نظرات عن العالم الحالي»* (1931 ـ 1945). تبرز المتنوعات غموض الحدود بين الأنواع (البحث، التأملات أو الأفكار، وفق عنوان آخر لڤاليري أيضاً *«أفكار رديئة وأمور أخرى»* (1941 ـ 42)، وتظهر تشوش الحدود بين الأدب والنقد والنقد الأخلاقي. إن هذه الفكرة هي أيضاً التي تقف وراء إعادة نشر كتاب *«سمة الزمان»*، 1945 ـ 1962، لروجيه نيمييه تحت عنوان «متنوعات» (1999) بناء على اقتراح الأديب بالذات.

تدخل المتنوعات نطاق منطق التواطؤ بين الأدباء والقراء: برفضها لقوانين الأنواع، تفترض مقدرة الانتقال من موضوع إلى آخر، ومن أسلوب إلى آخر، بطريقة حرة وسريعة. كما أنها تشكل جمالية بما تتطلبه من ردة فعل «للتلقي». غالباً ما ارتبطت بوجود جمهور اجتماعي، يميل نحو التسلية، أكثر من ميله للامتثال إلى القواعد التقليدية. أحد أكثر استخداماتها شيوعاً كان من قبل أدباء يرغبون في نشر بعض الأفكار، فأفادوا من شكلها الممتع والمسلي، لجعل قرائهم يتابعونهم من خلال الأشكال المتنوعة التي يستخدمونها للترويج لتلك الأفكار. وهكذا فإن *«الديفيرستز Diversitez»* لجان ـ بيار كامو، تهتم بتهذيب القراء، وبخاصة قراء تفترض أنهم بغالبيتهم من النساء، لتقودهم نحو التقوى، بقراءات قصيرة ممتعة، منفصلة ومنتقاة، وإن غزيرة بالمحصلة النهائية: ربما كان هؤلاء القراء سينفرون من نصوص تعليمية طويلة، ولكنهم أكثر ميلاً إلى الاستسلام ـ إذا استندنا إلى مدى النجاح ـ لنصوص أقصر، متغيرة الأساليب والأشكال، متقبلين ضمناً الأفكار التي تشتمل عليها. في استخداماتها الحديثة، غدت المتنوعات حوار أنا الكاتب مع العالم وفي نفس الوقت

حواراً مع قرائه (يندرج قسم من نتاج بارت تحت هذه العناوين). خارج ظواهر الأدب «الاجتماعي»، تشكل المتنوعات سخافة خادعة.

Coste C., *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 1998. - Robic De Baecque S., *Le salut par l'excès. Jean Pierre Camus (1608- 1652), La poétique d'un évêque romancier*, Paris, Champion, 1999. -Rouart-Valéry A., Jarrety M. & Bastet P., *Paul Valéry, l'Intime, l'Universel*, Arles, Actes Sud, 1995. -Viala A. et al., *L'esthétique galante*, Toulouse, SLC, 1989.

آلان ڤيالا

راجع: البحث؛ علم الجمال؛ الشذرة؛ الظرف؛ شيءٌ ما؛ المتفرقات؛ اتفاقية القراءة.

المَثَل PROVERBE

تشير هذه الكلمة في معنى أول، إلى شكل شعبي موجز، يعبر بطريقة مجازية عن حقيقة تجربة، أو نصيحة حكمية. وبالتالي فهو قريب من (القول المأثور، dicton) و(الحكمة/ adage) وهما شكلان موجزان آخران يقومان بنفس الدور (وإن كانا غير مجازيين من حيث المبدأ). وفي معنى فرعي، دلت هذه اللفظة على شكل من أشكال الكوميديا القصيرة راجت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ظهرت هذه الكلمة في نهاية القرن الثاني عشر في «L'Ysopet» لماري دي فرانس، في مرحلة، عمد فيها عدد من المثقفين إلى إعداد لوائح وبيانات بالأمثال، المستمدة أحياناً من الترجمات اللاتينية (*أمثلة الفلاحين، أمثلة عامة، أمثلة ريفية وشعبية*). أثار الطابع الشعبي لهذه المؤلفات بعض الصعوبات: ليس فقط بأن مصدرها الدقيق غير محدد تماماً، وإنما لأن بعضها ينتمي إلى أصل معرفي (الكتاب المقدس، كاتون، إلخ)، كما كانت كلمة مثل تعني يومذاك، حكماً وأقوالاً مقتبسة من أدب العصور القديمة (*أمثال الحكماء*). وظيفة هذه المجموعات، هي أيضاً غير معروفة تماماً، غير أن عددها، يظهر مدى سحر هذا النوع على المثقفين: وبفعل وظيفتيه التزيينية والتعليلية، تم استخدام المثل بغزارة في المواعظ، وفي مختلف الأنواع الأدبية، وذلك منذ القرن الثاني عشر وحتى القرن الخامس عشر. جعلت الأمثال المقفاة، ثم الخواتم الحكمية، جعلت من المثل واحداً من المزينات الشعرية المفضلة.

في عصر النهضة، قام الأنسيون بجمع أمثلة العصور القديمة: أثار النجاح الذي عرفته «الحكم» التي جمعها وشرحها ايراسم ما بين سنة 1500 و1536، أثار بسرعة العديد من المزاحمين. اتجهوا نحو المثل الشعبي، الذي صار موضوعاً للعديد من المنتخبات المتنوعة، في المنظومة أحياناً (*«تعليمات مرموقة»*، *«حكم وأمثال»* ب.

غرينغور، 1527) والمفسرة أحياناً أخرى (*Proverbiorum vulgarium libri Tres*. شا. دي بوڤي، 1531). ناثرون وشعراء لجأوا باندفاع إلى زينة الحكمة، أو الخضوع لسلطتها: رابليه، دي بيليه، مونتيني، يبدو أنهم جميعاً أفادوا من مجموعة ايراسم، التي نقلها بيف شعراً في كتابه «*إيمائيات*» في العام 1581. في المقابل، واعتباراً من القرن السابع عشر، انصرف الباحثون عن هذه «البضاعة القديمة جداً والبالغة الابتذال» (ج ـ جيريه). راكمت «*كوميديا الأمثال*» لكاتبها أ. دي مونليك (1616) عدداً كبيراً منها للسخرية من خطلها، اعتبرها پير بوهور شوارعية، وعبث بها موليير في موعظة الأمثال التي ألقاها سغاناريل في الفصل الخامس من «*دون جوان*» (1665). هذا الاحتقار، لم يحل دون الاستخدام المتباعد الذي ظهر عند لافونتين أو ڤولتير، محرفين المثل عن استعماله الشائع، أو مبتكرين أقوالاً مأثورة مزاجية. بدءاً من منتصف القرن السابع عشر، انتشر في الصالونات «لعب الأمثال المصورة» أو «أمثلة الشخصيات» (*دار الألعاب الأكاديمية*، 1668): تعتبر هذه سلف المثل الدرامي، كوميديا صغيرة تتناول العادات، تؤيد مثلاً، دون أن تستخدمه، داعية المشاهدين إلى استخلاصه ومعرفته. كثيراً ما مارسها كارمونتيل في القرن الثامن عشر، أوحت هذه التسلية الاجتماعية، في القرن التالي أيضاً لموسيه بكتابة «الأمثال» وللكونتيس دي سيغير بكتابة «كوميديات وأمثال». سيطر الاستخدام المرح أو الساخر للمثل في الأدب الحديث، مع ظهور «*152 مثلاً*» أعاد كتابتها ايلوار («التهاب الرحم يرقق المداعبات») فيما جعل بريفير أو بوريس فيان من «حكمة الأمم» «خزاناً لا ينفد لمادة باتافيزيائية» (فيان *رسائل إلى كلية الباتافيزياء*، 1955).

Davis N.-Z., *Les cultures du peuple*, trad., Paris, Aubier, 1979, p.366-400. -Rodgem F., «Un problème de terminologie: les locutions sentencieuses», *Cahiers de l'Institut de Linguistique*, 1972, I, 5, p.677-703. -Saulnier V.-L., «Proverbe et paradoxe du XV^e au XVI^e s,», dans *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e s.*, Paris, CNRS, 1950, p.87-104. -Coll.: *Rhétorique du proverbe, Revue des sciences humaines*, t. XLI, 1976, n°163. -*Richesse du Proverbe*, actes du colloque de l'Université de Lille III (1981) réunis par F. Suard et C. Buridant, P.U. de Lille, 1984.

جان فيغنس

راجع: الكوميديا؛ الدوكسا؛ الأشكال الموجزة والحكمية؛ الإيديولوجية؛ الأدب الشعبي؛ المسرح؛ مسرح المجتمع.

المجاز — MÉTAPHORE

راجع: الصورة (تصوير)؛ الصورة (الانطباعية، الذهنية)؛ فن الخطابة وعلم البيان

المجاز المرسل SYNECDOQUE

راجع: الصورة (التصوير)

المجتمع SOCIÉTÉ

الأدب مؤسسة اجتماعية، ووسيلته في التعبير، أي اللغة هي ابتكار اجتماعي. والسؤال عن الروابط بين الأدب والمجتمع مستمر طوال العصور، كما هو معقد المعطيات.

كانت المدن اليونانية تستخدم العروضات المسرحية، والأناشيد الشعرية وسيلة للترفيه، وفي نفس الوقت للإشادة بالجماعة، وتمجيد آلهتها وأبطالها. كما أن الأفكار والتأملات اليونانية المتعلقة بالأدب معجونة بالاعتبارات الاجتماعية. رأى أفلاطون في الشعر وسيلة تربوية، ولكنه أيضاً قد يكون سبباً للاضطرابات لأنه يثير العواطف (*الجمهورية*). نظّر أرسطو لشعر المحاكاة معترفاً له بدور ضبط المشاعر بوساطة التطهير (*الشعرية*). وفي المقابل نظر للقسم الخطابي والبياني للآداب، باعتبارها واحدة من الحوامل الأساسية لحياة الجماعة (*الخطابة*). موضوع الدمج هذا (أرسطو) أو الحذر (أفلاطون)، للأدب أو إزاءه، استمر طوال العصور القديمة. وسعت روما نطاق الخطابة وأنواع اجتماعية عديدة (من مدح الأمراء، إلى فن الحب، مروراً بالاستخدام الأخلاقي للرسائل). احتفظ العصر الوسيط بهذا كله، مضيفاً إليه اجتماعية كثيفة للمسرح الديني. كما أن *«الفن الشعري»* لبوالو (1674) منسوج من تعاريف للوضع الاجتماعي للأدب، بدءاً من التذكير بالدور التمديني للشعر، وصولاً إلى الإشادة بالملك. في عصر التنوير، ازدادت اجتماعية الأدب رسوخاً مع صورة الفيلسوف والأديب في آن، المنخرط في الحياة الاجتماعية، سواء كان مستشاراً للمستبدين المستنيرين أو مؤدباً لهم (*الموسوعة مثلاً*). غير أن صورة الشاعر غير المفهوم والهامشي استمرت قائمة، بعلاقة جدلية مع دوكسا الاندماج عن طريق الآداب. ظريفة ومضحكة لدى سانت ـ أمان، حزينة وكئيبة عند تريستان ليرميت، اتخذت مظهراً جديداً لدى روسو، والواقع أن هذا الأخير جمع في نتاجه ما بين التربية (*«اميل»*، 1762) والإصلاح *«العقد الاجتماعي»* 1762) والحذر من الأدب *«رسالة إلى دالامبير»* 1758)، وتأكيد الآنا الفردية في مواجهة الاندماج الاجتماعي المستحيل في عدد من أبرز مؤلفاته (*«الأحلام»*، *«اعترافات»* 1782) مصوراً إياها في

عالم أمثل (*«هيلوييز الجديدة»* 1761). تمت إعادة توزيع المعاني الأدبية المشتركة باعتبارها وسيلة لصقل العادات، وتلك المتعلقة بالأديب المؤدب، أو تلك المتصلة بالشاعر غير المفهوم. كل ما فعلته الثورة، والرومانطيقية بعدها، هو تعزيز عملية إعادة التوزيع هذه.

«عبقرية المسيحية» لشاتوبريان التي ظهرت سنة 1800 و*«عن الأدب»* لمدام دي ستايل الذي ظهر في السنة نفسها، وكذلك مقال نشره بونالد سنة 1806 في *«ميركير دي فرانس»* أكد فيه أن «الأدب هو تعبير عن المجتمع»، كتابات تبرز ظهور إشكالية الأدبي والاجتماعي. رغم التباينات القائمة فيما بينها، تلتقي جميعها عند الفكرة القائلة إن فهم التاريخ على أنه تطور اجتماعي، لا يمكن فصله عن الأدب. حاولت مدام دي ستايل تفسير تنوع الأداب في الزمان والمكان، بالاستناد إلى السمات الخاصة للمجتمعات البشرية، وتقلب أحوالها. وكصدى لهذا، فإن طروحات هيغو (*«مقدمة كرومويل»* 1827) وستاندال (في *«الأحمر والأسود»* 1830 حيث يؤكد أن الرواية هي «مرآة» العالم الاجتماعي) أو بلزاك فيما يتعلق بالخلق، وفيما بعد طروحات تين لجهة النقد، طروحات ركزت جميعها على تغير الأدبي وفق تغير الاجتماعي. تين، المؤمن بالحتمية العلمية، استند في تفسيره للأدبي على العوامل الثلاثة، العرق (الأمة)، البيئة، والزمن (التاريخي). وإذا كانت نظرياته قد أهملت، إلا أنه كان لها الفضل في أيامها في استبعاد الانطباعية، كما المثالية، اللتين كانتا سائدتين يومذاك. في المقابل، فإن نظريات الفن للفن ترفض هذا الرسو الاجتماعي وتتجه بالمثل الأعلى الأدبي ناحية تقديس الشكل.

ما بين مدام دي ستايل وتين، شهد القرن التاسع عشر ظهور العلوم الإنسانية. لعب تقدم علم الاجتماع من وجهة النظر هذه دوراً أساسياً في التفكير النظري على التحديد الاجتماعي للنصوص الأدبية، استجابة لدعوة وجهها ديركهايم، ألقى غوستاف لانسون سنة 1904 محاضرة في «الهوت ـ ايتيد»/ الدراسات العليا) الاجتماعية تتناول «التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع»، أكد فيها أن موضوع دراسة التاريخ الأدبي وموضوع علم الاجتماع من نفس الصنف، أي معرفة حال الإنسان في المجتمع (*«مقالات في منهج النقد والتاريخ الأدبي»* جمعها هـ. بير، هاشيت 1965 ص68). والواقع، أنه وفي نفس المرحلة، غدت صورة المثقف نقطة مركزية في الحياة الثقافية، ومعها غدا الالتزام الأدبي أكثر علانية. بشرت الماركسية، منذ بداية القرن العشرين بأدب مُعاش باعتباره فعلاً اجتماعياً منفصلاً، كما عملت على تشجيع

نقد يرى الأدب انعكاساً للمجتمع. بالنسبة للأدب الماركسي (أو المتمركس)، تضع دراسة الأدب، تضع النصوص في علاقة المحيط الاجتماعي الذي ينتجها أو يتلقاها. يجب إعادة التفكير بالأدب، كما بالثقافة بعامة، وفق السياق الاجتماعي الاقتصادي الشامل. فالنص ليس وليد إلهام منفصل عن العالم، وإنما هو نتيجة عمل أنجز في محيط اجتماعي خاص، غالباً ما يكون في حالة صراع، يضع في نهاية المطاف بصماته على النتاج. ينطبق هذا على جميع مظاهر عمل الكاتب. وهكذا أشار سارتر إلى أننا لا نكتب في القرن العشرين مثل ما كتب في القرن السابع عشر، وأن لغة راسين وسانت ـ ايڤرمون غير مطواعة للكلام عن القطارات والبروليتاريا (1948) ص34).

يشير هذا الكلام، إلى أن الشكل، هو اجتماعي أيضاً. يرى جورج لوكاش في «نظرية الرواية» (1920) أن رسالة الرواية هي إقامة تعارض بين عالم من القيم وبين منظومة اجتماعية حددتها القوى الاقتصادية، وأن شكل النص بالذات، يمكن أن يظهر ذلك، كما أبرز هذا في تحليل *«التربية العاطفية»* لفلوبير. اهتم بعض الفلاسفة وعلماء الاجتماع الأقرب إلى مدرسة فرانكفورت، بدءاً من ثلاثينيات القرن، اهتموا هم أيضاً بالعلاقات القائمة بين النص الأدبي، الثقافة، والمجتمع. روّج كل من أدورنو، هوركهيمير، ماركوز، لوانتال وبنجامين ـ الذي كان على شيء من هامش المجموعة ـ روجوا لنظرية نقدية تهاجم ثقافة الجمهور ومضامينها المقولبة وتدافع عن أدب ناقد للمجتمع.

منذ بداية السبعينيات، ومع تقدم علم الاجتماع المطبق على الأدب، وتحليل الخطاب، والنقد الذي يستوحي علم الاجتماع، جرى تحليل الاجتماعية الأدبية بشكل واسع، لم يتوقف الأمر عند إثارة قضايا وضع الأدب والقوانين التي تحكمه باعتباره حدثاً اجتماعياً (حقوق المؤلف، الرقابة)، وإنما، غدت الآن القيمة الاجتماعية للأنواع ووضع الكاتب موضوعاً لتحليلات عديدة. وفيما يتعلق بالموضوعات الاجتماعية، صارت هي الأخرى موضع استفهام شائع في النقد. كما أن مسألة استقلالية الأدبي عن الاجتماعي أو تداخله معه هي في صميم المناظرات النقدية، كما النظرية المتعلقة بالخلق.

أثارت مسألة العلاقة بين الأدب والمجتمع، بالطبع اهتمام السوسيولوجيا الأدبية، التاريخ الاجتماعي للأدبي، كما تاريخ النشر، والكتاب، والقراءة (راجع هذه

المقالات). لكن المعطيات تعقدت بفعل ظاهرتين خاصتين. الأولى هي وجود، ومنذ القرن التاسع عشر، مع الفن للفن والبارناسية، وجود مفهوم للأدب ينكر أي إشراك اجتماعي. وهكذا فإن الفكرة الغالبة في الحقل الأدبي الحديث، هي استقلالية الأدبي. هذا في الوقت الذي يشكل فيه الأدب عنصراً أساسياً من عناصر التعليم العام، وبالتالي مكوناً أساسياً من مكونات المجمعة. بين النظرية من جهة، والممارسة من جهة أخرى، هناك مفارقة يفيد منها أنصار الاستقلالية الجذرية ما أن يقروا ويعترفوا بمنزلة الكلاسيكيين (كما هو الحال مع بودلير وفلوبير، اللذين يشكلان أبرز النجوم في التعليم الثانوي). الظاهرة الثانية هو الخلاف المستمر في أوساط الكتّاب، كما في أوساط النقاد على العتبة الفاصلة بين ما هو أدبي وما هو اجتماعي. هناك سوء تفاهم - ربما يصان للإفادة منه بشكل لافت - يظهر ما إن يتم النظر إلى الاجتماعي في النصوص باعتباره أحد مكوناتها. موضوعاتية اجتماعية (تصوير الشعب عند زولا)، أو اتخاذ موقف سياسي أو اجتماعي (في الأدب الملتزم)، أمور تبدو عندها كأبعاد ثانوية إزاء مسألة الخلق، أو قضايا الشكل. وهكذا فالأمر الأول هو، إن الأدب باعتباره نتاجاً لغوياً، وباعتباره موضوعاً يكتسب أدبيته بمقدار حضوره في الفضاء العام، هو حدث اجتماعي. غير أن أنماط إنجازه، ومساهمته في المبادلات الاجتماعية تتغير بحسب الأمكنة والأزمنة. وبالتالي، كما هو الحال مع سوسيولوجيا مرتبطة حكماً بالألسنية التزامنية، تفرض مقاربة الأدبي كحدث اجتماعي، تاريخاً، بل وحتى أنتروبولوجيا تاريخية. طرق التفكير هذه لا تزال في بداياتها. علينا أن نشير أيضاً، إلى أن التردد في التسليم بالاجتماعية التامة للأدب، مسألة حساسة بحسب البلدان. قوية في فرنسا، هي ليست كذلك في حالات يرتبط فيها تأكيد الهوية بمجرد الكتابة بالفرنسية كما هو الحال في كيبيك وسويسرا.

Angenot M., Saint-Jacques D. & Viala A. (dir.), *La littérature comme objet social, dans Discours social,* vol. 7: 3-4 1995. -Barbéris P., *Le Prince et de marchand,* Paris, Fayard, 1980. -Lepenies W., *Dié drei Kulturen, Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft,* Munich Hanser, 1985. trad. fr. H. Plard, *Les trois cultures. Entre scicuce et littérature l'avénement de la sociologie,* Paris, Maison des sciences de l'homme. 1990. -Sartre J-.P. *Qu'est-ce que la littérature?,* Paris, Gallimard [1948], 1975. -Zéraffa M., *Roman et société,* Paris, PUF, 1971.

جان - فرانسوا شاسي

راجع: الاستقلالية؛ الحقل الأدبي؛ الدراسات الثقافية؛ التاريخ الأدبي؛ الإيديولوجيا؛ المؤسسة؛ اللغة، الماركسية؛ الوساطة؛ الاجتماعية؛ سوسيولوجيا الأدب.

SOCIÉTÉS D'AUTEURS مجتمعات الأدباء

منذ زمن طويل، لاحظ الأدباء وجود فائدة فكرية وعملية في تجمعهم. إلى جانب التجمعات اللاشكلية، هناك الحلقات، والدوائر، والمدارس الأدبية، كما اتخذت تجمعاتهم أحياناً شكل «جمعيات» بالمعنى الدقيق للكلمة: تجمعات منظمة، تخضع لبنى محددة، تحمي حقوق الأدباء.

بدأت روابط الكتاب في الحقل الأدبي بالظهور في القرن السابع عشر. أسست، خلال سنوات، بمبادرة من ريشيليو «رابطة الأدباء الخمسة» (بواروبير، پ. كورناي، روترو، كوليتيه، ليتوال) والتي كانت مهمتها كتابة مسرحيات بناء على طلب من الوزير، وكانت تكتب، ويوقعها الجميع (*«أعمى سميرن»* 1638 مثلاً). كانت هذه المؤسسة مؤسسة عابرة. ظهرت في نفس المرحلة الأكاديميات، وجمعيات علمية أخرى، باتت مرجعاً للاعتراف والتكريس. ترتبط فكرة جمعيات وروابط الأدباء، بشكل أوثق، بمسألة حماية الملكية الأدبية. كان أول ترسيخ لها سنة 1777، لدى تأسيس «جمعية الكتاب المسرحيين» مع بومارشيه. تم هذا العمل بتوافق بين المكتبيين ـ الطابعين ـ الناشرين، وكانت تستهدف الفرق المسرحية التي لم تكن تدفع للمؤلفين سوى مبلغ زهيد من الإيراد، وتدّعي حقها بالتصرف بالنصوص المسرحية. بعد الثورة، والقوانين التي صدرت سنة 1791 و1793، التي حددت أسس الملكية الأدبية تحولت هذه «الجمعية» إلى Société des Auteurs et Compositeurs) SACD Dramatiques/ جمعية الأدباء والمؤلفين المسرحيين في العام (1838). تأسست بعد ذلك «جمعية أصحاب الأقلام» سنة 1838 التي ضمت أدباء من مختلف الميادين. شكلت مكاناً لإيداع وتسجيل المخطوطات الأصلية، للأدباء الذين يريدون التحوط من عمليات النحل والسرقة الأدبية. وعلى نفس النمط تأسست سنة 1851 جمعية Société des Auteurs et Compositeurs de Musique) SACEM والتي كانت تهتم بالنسبة للأدباء ـ مؤلفي الكلمات بمسألة خلق النص أيضاً). توالى بعد ذلك ظهور الجمعيات المتخصصة: «جمعية الشعراء الفرنسيين (تأسست سنة 1902، أسسها سيللي بريدوم وهيريديا)، الجمعية الفرنسية للمترجمين (1947) جمعية الأدباء المتعددي الوسائل الإعلامية... هناك أيضاً نقابات للكتّاب، ظهر «اتحاد كتاب فرنسا» (سنة 1968)، «رابطة الكتاب باللغة الفرنسية» (1964)، التي حلت محل «جمعية كتاب المستعمرات التي أسست سنة (1922)، ثم «الاتحاد الفيديرالي الدولي لكتّاب اللغة الفرنسية» (1982). تكشف هاتان المؤسستان الأخيرتان عن العلاقات

التضمينية الثقافة والسياسية خارج حدود فرنسا، مع المستعمرات السابقة ودول الفرنكوفونية. في بلجيكا، ظهر الـ SACD على غرار نظيره الفرنسي، وهو على تواصل مستمر معه. ولكن هناك أيضاً العديد من الجمعيات التي تضم أدباء، وتقوم على أسس محلية أو وطنية (رابطة الأدباء البلجيكيين) والتي قد لا تضم مع ذلك مجمل الأدباء الناشطين. تلازم قيام «رابطة الأدباء الكنديين» (1921) في كيبيك، مع المطالبة بقانون يتعلق بحقوق الكاتب، الذي أقر في السنة نفسها. انصرف العديد من الجمعيات، في أيامنا هذه، للدعوة إلى الكتابة الكيبيكية، وللدفاع عن الأدباء أنفسهم (على سبيل المثال «اتحاد الكتاب الكيبيكيين») وهي تتواجد مع مجموعات أكثر تخصصاً، أو تقوم على أساس مناطقي («رابطة كتاب موريسي» تحديداً). نجد في غالبية بلدان الفرنكوفونية أوضاعاً مشابهة. هذه هي أيضاً الرسالة التي اختارها لنفسه «البرلمان الأوروبي للكتّاب» ومقره بروكسل.

هناك أيضاً جمعيات أخذت على عاتقها تأمين أمكنة، وتقديم مساعدات للكتّاب: «دار الشعر» (أسس سنة 1928، واعتبر للمنفعة العامة سن 1929)، «دار الكتّاب» (1986). وأخيراً، هناك نقابات أيضاً (هناك مثلاً «النقابة المهنية للكتّاب» أسست سنة 1936). الانتساب إلى مختلف هذه الجمعيات اختياري، كما أن هناك تفاوتاً شديداً في عدد الأعضاء الذين ينتسبون إليها. نذكر مثلاً أن حوالى ألف عضو يشكلون SGDL، وما يزيد على 600 عضواً في «دار الكتّاب» (الذين يمكن أن يكونوا هم أنفسهم)، يبلغ عدد المترجمين حوالى الألف، يدير الـ SACD حسابات ألف من الأدباء (ما بين حي وميت) تكشف تواريخ إنشاء العديد من هذه الجمعيات (1936، 1947، 1968 ـ 69)، تكشف عن أن فترات التغييرات السياسية، كانت ملائمة لإقامة مؤسسات خاصة بالأدباء. يكشف اسم بعض هذه المؤسسات (على سبيل المثال «النقابة المهنية للكتّاب») على رهانها الأساسي: الاعتراف بالوضعية الاجتماعية للمبدع. تدافع هذه الجمعيات، المعترف بها من الدولة، تدافع عن الملكية الأدبية، وحقوق الأدباء، وتطالب بوضعية خاصة لهم (على سبيل المثال نظام خاص للضرائب المفروضة على المداخيل الأدبية) إضافة إلى حقوق اجتماعية موازية. كما أنها تظهر بانتشارها ونموها في القرنين التاسع عشر والعشرين عن احترافية الآداب في العهد الصناعي. كما أنها وفي نفس الوقت تهدف إلى المساعدة على تشجيع الإبداع (عن طريق الجوائز بخاصة). في المقابل، وإذا كانت تحديداتها، مخصوصة أحياناً بميدان (كالأدب المسرحي، الشعر، الترجمة) فإنها لا تهتم بما يمنح القيم الأدبية المميزة (وهكذا يمكن أن نجد في «جمعية أصحاب الأقلام»،

شعراء من أرفع طراز، أو كتاب روايات بوليسية، كتاب مقالات من كل نوع، مؤلفي كتب مدرسية، أو كتب تمارين). إنها تشكل بنى تحتية في الحقل الأدبي أكثر من تشكيلها بنى له.

آلان ڤيالا

راجع: الأديب؛ الحقل الأدبي؛ الجوائز الأدبية؛ الملكية الأدبية؛ كيبيك؛ المجتمع؛ الصالونات الأدبية.

المجلة REVUE

المجلة «*revue*» (من الإنكليزية *Review*) هي نشرة دورية متغيرة المضمون. تميزها دوريتها عن الكتاب والكتيب. منذ ظهورها، في نهاية القرن الثامن عشر، عملت على نشر أبحاث ونصوص أدبية، تقارير ومقالات نقدية. إنها وفي آن معاً منبر للنشر وموضع للتكريس، تفسح في المجال، وبكل مرونة، أمام مختلف الوسائل، التي يمكن للأدباء الإفادة منها في ستراتيجية الشهرة (نشر نصوص موجزة، نشر مسبق «لصفحات جيدة» من نتاج أدبي، نقود وردود...).

يمكن استعراض الوضع الراهن للأدب بوساطة حوامل أخرى: الجريدة، الصحيفة، أو المجموعة الدورية. وبالشكل الشفاهي، تلعب المجلة المسرحية أو أماكن اللقاء (الصالونات، الحلقات، إلخ) الدور نفسه.

حتى القرن السابع عشر، كانت الأخبار الأدبية تنتقل أساساً بالخطاب المباشر، معززة بمراسلات خاصة أو شبه خاصة، «الأخبار اليدوية»، الأهاجي، ثم نشر الدواوين الجماعية، ظهرت أوائل الجرائد والصحف والمجموعات الدورية مع «ولادة الكاتب» (ڤيالا) وتنامي رأي عام بات ذي شأن في ستراتيجيات النفوذ. قوي تخصصها داخل المجال الثقافي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وازدادت وتيرة هذه الحركة لتبلغ ذروتها ما بين 1870 و1914 في المرحلة التي تكون فيها الحقل المحصور والضيق.

طبعت العديد من المجلات المرحلة التي ظهرت فيها بطابعها، كما هو الحال في القرن السابع عشر مع «*لاغازيت دي فرانس*»، «*ليه ميركير غالان*»، التي صارت في القرن الثامن عشر، «*ليه ميركير دي فرانس*»، وفي القرن التاسع عشر «*لا ريفي دي دي موند*»، أو في القرن العشرين، «*لا نوفيل ريفي فرانسيز*»، «*ليه كاييه فودوا*» (لوزان)، «*ليه ديسك فير*» (بروكسيل - باريس) «*بارتي - بري*» (مونتريال) «*تيل - كيل*»

أو «*شانج*»، حتى وإن لم تكن الأهمية التاريخية للمجلات لا تقاس بالضرورة بمدى استمراريتها أو بأعداد توزيعها. المرحلة الأكثر معاصرة تشهد تنافساً بين هذه الوسيلة الإعلامية، مع وسائل اتصال أخرى (البث التلفزيوني، الأنترنت). رغم التحول الذي طرأ على تقنيات إنتاج المجلات وعملية تمويلها، يثبت استمرارها على قيد البقاء مدى تعلق الكتاب بهذا الشكل من أشكال النشر.

حامل خفيف، مؤقت غالباً، تحتل المجلة منزلة خاصة بين أدوات العالم الأدبي. برأسمال متواضع نسبياً تقدم ربح مشروعية لا يستهان بها، بخاصة في المراحل التي يواجه فيها النشر التقليدي الصعوبات. تلبي المجلة أيضاً متطلبات التمايز بين الجماعات والمدارس الأدبية، وبخاصة تلك المتعلقة بالطليعيين، الذين هم بحكم واقعهم أقلويون وغير محظوظين. يولد تجمع الأدباء حول دورية إبداعية، تأثير شبكة ذات أهمية خاصة في الحلقة الضيقة.

بالعمل الذي غالباً ما يكون حِرَفياً، الذي تتطلبه، وبالاستمرارية التي تقتضيها، يمكن للمجلة أن تؤمن حياة أدبية في أوساط، أو في سياقات، لا تشجع كثيراً نمط هذه الحياة. يرتبط قسم كبير من الحياة الأدبية في الريف، أو في بلدان الفرانكوفونية على ظهور الدوريات. يسمح انتشارها وتوزعها الجغرافي، بإقامة علاقة، مع أناس قليلي الحظوة، هامشيين أو ينتمون إلى النواحي، مما يسمح للمجلات القيام بدور حاسم، وإن كان خفياً في الغالب، في أمر نجاحهم. عددها كبير جداً - وإن قليلة التوزيع - وبخاصة في الشعر. من هذا المنطلق، تقدم دراسة المجلات الأدبية حقلاً واسعاً للأبحاث التي بدأت ترتسم في أيامنا هذه على حدود التاريخ الثقافي والتاريخ الأدبي.

Caillard M., *Les revues d'avant - garde, 1890-1914, enquête*, paris, J.-M. Place, 1990 (éd. or. 1925).- Place J.M., Vasseur !., *Bibliographie des revues et journaux littéraires de XIX et XX*, 3t. Paris, 1973, 1974, 1977.- Sgard J.- *Dictionnaire des journaux: 1600-1789*, Paris, Universitas, 1991. - Coll.: *La revue des revues*, Paris, Maison des sciences de l'omme, depuis 1986. - *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, Préseaux Cahiers de L'IHTP*, mars 1992.

پول آرون

راجع: الطليعة؛ النقد الأدبي؛ المدارس الأدبية؛ النشر؛ الفرنكوفونية؛ الشعر؛ الإشهار؛ المجموعة؛ التمثيلية الهزلية والإنتقادية.

المجلوبية (الإغرابية، رغبة بالأشياء المجلوبة) EXOTISME

تنحدر هذه اللفظة من اللاتينية «*exoticus*» (أو اليونانية *exotikos*) «الغريب» وهي تميز ما يجلب من مناطق بعيدة، وينظر إليه باعتباره غريباً، ساحراً، مثيراً أو

مخيفاً. في المجال الأدبي، يترجم مزج هذه العناصر الغريبة بخلق سلسلة من الميثات، والمواضيع والأفكار التي تغذي الخيالي أو هي أيضاً بالعكس النظرة النقدية على ما هو أكثر ألفة: المجلوبية معطى بناه التاريخ: يطبق على وقائع تتغير باستمرار.

لا يمكن الفصل بين تاريخ الفن وتاريخ التأثيرات الخارجية التي تعطي الدوافع والمواد المؤدية إلى تجديد الأشكال والتقنيات. واكب أوائل كبريات الاكتشافات للشعوب غير الأوروبية ظهور قصص الرحلات (ذكريات ماركو بولو)، وأعمال الصليبيين، ثم المكتشفين والمبشرين، مما أثار ردة فعل عند الكتاب (ايراسم *«محاورات»* 1518، مونتيني، فصول من *«الأبحاث»* تتناول أكلة لحوم البشر والكوش، 1580 ـ 1595). في القرن الثامن عشر استخدم الاختلاف فلسفياً (*«الرسائل الفارسية»* لمونتيسكيو 1754، *«ذيل لرحلة بوجينفيل»* لديدرو 1796) وخلق أسطورة «المتوحش الطيب» التي راجت في نهاية القرن (برناردين دي سانت ـ *«بيار، بول وفيرجيني»* 1787). وفي موازاة ذلك دشنت ظهور أشكال أدبية جديدة، الحكايا الشرقية (*«ألف ليلة وليلة»*) أو أسرار وخفايا قوطية مثلاً.

استخدمت الرومانطيقية بشكل منظم المصادر الجغرافية في مجال الإنتاج الخيالي. انفتحت على بريطانيا وعلى ألمانيا (مدام دي ستايل)، وعلى إيطاليا (ستاندال)، وإسبانيا (ميريميه)، واليونان (بايرون)، والشرق الأوسط (شاتوبريان، *«مذكرات ما وراء القبر* 1848 ـ 1850»، فلوبير *«سلامبو»* (1862) والشرق الأقصى. ضاعفت الفتوحات الاستعمارية والتوسع الأوروبي من مساحة أراضي الخيال (ريمبو، «المركب السكران»).

الاهتمام بما هو ياباني في نهاية القرن، وفن الزنوج في بداية القرن العشرين، والاهتمام بالصين والهند الصينية فيما بعد (مارلو، *«الطريق الملكية»* 1930، سيبغالين) عمل على استمرار الحركة وتوجيه الأشكال («هين ـ تينيس المدغشقرية» عند بولهان) الإيقاعات (الجاز) والألوان الجديدة. بعد ذلك استولى أدب الرحلة على هذه المصادر.

لأنها تحدد ما هو لدى الآخر، تقارن المجلوبية مع اليوتوبيا والايكرونيا، ولكنها أكثر حسية وتغتذي من الأسفار واكتشاف البلدان والثقافات المتنوعة. تقدم فرصة للهرب، للبحث عن السعادة أو عن العصر الذهبي. كما يمكن أن تشكل مكاناً للإسقاطات الاستيهامية كما في الأحلام الايروتيكية لكاتب مثل بيار لوويس (*«أناشيد بيليتيس»* 1894 ـ 1898)، تجربة لمعرفة الذات (ميشو، «بربري في آسيا» 1933)

مجرد تسلية أو ذريعة لعرض مغامرات (جبل ڤيرن *«رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»* 1872 ـ 1873). الشخصيات التي تساهم في خلقها أساسية في عملية الخلق الأدبي (العم طوم أو رعاة البقر)، بأبعادها النقدية (هيرون، روبنسون كريزويه) أو في الاستهلاك الشعبي (*«قروش لافاريد الخمسة»*، 1894).

تعيد المجلوبية الآخر إلى ذاته وهي بالتالي ليست بالضرورة حاملة للحقيقة. غالباً ما تجنح إلى الاغتذاء باختزالات تتيح معرفة أفضل لما هو أجنبي (كامارا لاي *«الولد الأسود»* 1953) أكثر من تقديمها صوراً مختزلة (الوسترن).

الإفادة منها في المناظرات مهم إذن وبخاصة في سياق ما بعد الاستعمارية حيث نشاهد صوراً إغرابية مقلوبة تجعل «الغرب» هزأة (ف. شانغ *«قول ثيان يي»* 1999).

باعتبارها موضوعاً للدراسة الأدبية تقع المجلوبية عند تقاطع التاريخ الأدبي، الدراسات البيثقافية والأدب المقارن وأيضاً مع تحليل الأفكار العامة والنماذج المقلوبة.

BUISINE A. (dir.), *L'exotisme: actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion (7-11 mars 1988)*, Paris, Diffusion Didier-Érudition, 1988. - MATHÉ R., *L'exotisme*, Paris, Bordas, 2[e] éd., 1985. - SEGALEN V., *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, Paris, Livre de poche, 1986.

ميشال تيتو، آن ـ ماري بوسك

راجع: الأدب الاستعماري؛ التاريخ الثقافي؛ البيثقافي؛ الفكرة العامة؛ الأدب المقارن؛ الاستشراق؛ ما بعد الاستعمارية المقولب؛ اليوتوبيا؛ الرحلة.

مجموع الحجج (الصكوك) SPICILÈGE

راجع: المختارات

المجموعة (المصنف، الديوان...) RECUEIL

تعني هذه الكلمة اختياراً وتجميعاً لنصوص كاتب أو لعدة كتاب أو لناشر. كما تحيل الكلمة لممارسة تتعلق بالنشر، بل وحتى بالبيع مرتبطة بتاريخ الكتاب، لعمل خلاق يقوم به الكاتب لجمع نتاجه المقترن بالشعرية، والمتعلق بتاريخ الحركات الأدبية. وهكذا فإن قضية التماسك والانسجام الداخلي للمجموعة غير مطروحة إلا في بعض الحالات، وبالتالي تبدو المجموعة أحياناً مشابهة وأحياناً مختلفة عن سائر المجموعات، الأنطولوجيا، المختارات، المنتخبات، والمتفرقات.

وإذا كان الديوان الشعري يمكن أن يكون الفئة الأرقى للنوع، فإن ممارسة هذا النوع غزيرة ومتعددة الأشكال. وبالطبع فإن الأشكال الموجزة هي الأكثر ملاءمة. وهكذا فمنذ العصور القديمة، درجت العادة على جمع سلسلة من القصائد موحدة الإلهام أو الشكل ولنفس الكاتب (*«أحزان»* أوڤيد مثلاً)، أو سلسلة من الرسائل أو المرافعات (سينيك وشيشرون). في المرحلة المتأخرة من العصور القديمة، ظهرت مجموعات على شاكلة شذرات، ومنتخبات، ومنتقيات حكمية ونصوص مرموقة. وفي العصر الوسيط ظهرت مجموعات تحوي «شانسونيات»، ومتنوعات، وأحاجي وألغازاً، وحكايا لا تنسى، واستمرت هذه الممارسات بعد ذلك. انتشرت ظاهرة نشر الديوان الشعري الشخصي بدءاً من عصر النهضة (*«قديميات»* 1558 و*«حسرات»* 1557 لدي بيليه، *«غراميات»* لرونسار 1552 ـ 53 مثلاً، *«أبحاث»* لمونتيني 1580 ـ 95 يمكن أن تعتبر شكلاً ملحقاً). دواوين الأبيات الجماعية التي ظهرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر (يربط بينها أحياناً النمط الشعري، الهزل، المجون، الغزل) شكلت ممارسة نشرية في بداية انطلاقها. أخذت تميز اتجاهات جمالية، وبالتالي تشكل تيارات أدبية بما هي عليه (نذكر مثلاً *«دواوين المقطوعات الغزلية»*). في القرن التاسع عشر، ولّد النشر الجماعي المدروس ظهور دواوين ومجموعات الطليعيين من مثل *«البارناس المعاصر»* (1866، 1871، 1876) والصادر عن مدرسة أو عن مجموعة من الشعراء. ولكن في تلك الحقبة غدا الديوان الشعري الفردي هو الشكل المعتمد في هذه الممارسة (هيغو، ڤيرلين، بودلير، إلخ). المجموعة القصصية هي الأخرى شكل آخر، عُرف أيضاً. استمرت هذه الممارسة في القرن العشرين، وظهرت ممارسة وضع المقالات التنظيرية أو النقدية ضمن مجموعة، كما ظهرت الأنطولوجيات.

في هذه الممارسة المتعددة الأشكال، كان على الدواوين الفردية التفكر في كيفية تأليفها، التتابع الزمني أو الترتيب الشكلي أو الموضوعاتي، أي تحليل كيفية تكون النتاج وبنيته في آن. أعطى كل من دي بيليه، رونسار وهيغو، بودلير ومالارميه، الفرصة لإثارة مثل هذا السؤال. وهكذا، فقد انتقل نقد *«حسرات»* من فكرة التشتت، إلى مسألة البحث عن وحدة الأقسام الرثائية، والساخرة والمدحية، وكذلك الحال بما يتعلق بديوان *«التأملات»* (1856) لهيغو، حيث تم التأرجح بين بناء متناظر وتسلسل سيري. أعطت الحركة الشعرية للتأليف، وهي متغيرة موسعة للعرف البياني «***dispositio***» أعطت قيمة للبياض، كما للتفاعل بين مختلف المقطوعات، بحسب الحلم المالارمي «بإيقاع كلي» تلتقي فيه مختلف أنواع الوحدات، من الكلمة إلى البيت، ومن المقطع إلى القصيدة، وصولاً إلى «الكتاب». وغالباً ما كان يقدم الديوان من قبل كاتبه على أنه مجموعة من

الآثار أو الشذرات من «كتاب» بعيد المنال (أوراق مالارميه «جزء من «الكتاب»» على سبيل المثال). المعنى الآخر المنتقص من قدر التجميع الذي يتناقض مع كل تنظيم مفترض في كتاب ما، يبقى الضريبة المحتملة التي تدفعها كل مجموعة، وإن كانت على العكس تنسجم اليوم مع الخطوة التي عرفتها الشذرات في مرحلة ما بعد الرومانطيقية ومع الأنماط غير المكتملة، المتقطعة، المعاصرة. لا يمكن فصل وضوح العملية التأليفية للنتاج بالذات عن الحركة الفردية للقراءة: يمثل مونتيني نموذج حركة تأليفية («حشو» مجموعة *«أبحاث»*) تؤدي إلى نمط من القراءة، هو نفسه لا يسير على نفس الوتيرة. المجموعة بحد ذاتها قادرة على تقبل قراءة، بل وحتى الدفع إلى قراءة، أقل وضوحاً في استباق تنظيمها، قراءة تتناغم بشكل جزئي فقط، مع ما يتعلق بالنص، والتي بخلاف ما يتم مع النتاج المتسق، توزع، وبنسب متساوية ميزة «النتاج» مع مستويين الكل والوحدة المكونتين، لقصيدة أو لقصة مفردة.

والواقع أنه من الضروري، أن نحصر، بعبارات الشعرية، استخدام «مجموعة» بالمؤلفات الموجزة الأشكال، وإلا فإن الروايات الرسائلية قد تجد لها مكاناً ضمن هذا النوع. في المقابل، نشير إلى وفرة المجموعات ذات الأهداف التعليمية (الكتب المدرسية، الأنطولوجيات. . .). وأخيراً، فإن المسألة الاقتصادية والقانونية المتعلقة بالأديب أو بمجموعة الأدباء تبرز وبخاصة في الدواوين الجماعية. على شيء من البساطة في الأنطولوجيات، تغدو حساسة في الدواوين الجماعية، حيث تطرح قضية الكتابة المتعددة الأقلام، مسألة ذوبان الجميع في الواحد: من هنا دور المجموعات في بناء المدارس الأدبية التي تقيم التوازن بين الفردية والانتماء إلى الجماعة.

Chartier R., *L'ordre des livres,* Aixen-Provence, Alinéa, 1992. --Foucault M., "*Qu'est-ce qu'un auteur?*" (1969), *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994. -Genette G., *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987. -Levaillant J., *Le manuscrit inachevé,* Paris, CNRS, 1989. -*Penser, classer, écrire,* P.U.V. 1990 - «Poétique du recueil», *Études littéraires, Québec*, voi. 30, n°2, hiver 1998.

آلان ڤيالا

راجع: المختارات؛ المؤلف؛ المدارس الأدبية؛ النشر؛ الموسوعة؛ تاريخ الكتاب؛ النتاج الأدبي؛ النص؛ العنوان.

مجموعة فكاهات (آنا) ANA

يطلق اسم (ana آنا) على مجموعة من الآثار المخطوطة أو المطبوعة وتشتمل على خواطر، ملاحظات، عبارات مأثورة، جوامع كلم، لراوٍ متوفى وغالباً لرجل من المشاهير وذلك بسبب المقطع الأخير من عناوينها: *Menagiana, Huetiana*..

يغيب كاتبها المجهول غالباً ـ وأحياناً تكون من تأليف جماعة ـ خلف الاسم المشهور الذي يتحدث عنه. يمزج هذا النوع من المؤلفات العلم مع النادرة الطريفة، الهذر والثرثرة مع الملاحظات المدمرة. تتألف من وحدات موجزة دونما اتساق، تعتمد أحياناً الترتيب الأبجدي، وغالباً لا تتبع أي ترتيب. غالباً ما تسهل الفهارس الطويلة عملية العودة إليها. بدأ تشكل هذا النوع ونموه خلال القرن السابع عشر، واستمرت موجته حتى نهاية القرن الثامن عشر.

في نهاية القرن السادس عشر بدأت تظهر مجموعات مخطوطة، والتي تبدو كتجميع لمقالات علقت عليها بطانة راو وأفادتها من أحاديث خاصة. تشتمل على ملاحظات علمية، أحكام فردية على رجال ومؤلفات. كونها مكتوبة باللاتينية يعني أنها معدة للنشر على نطاق ضيق: يتم تداولها نسخاً أو إعارة في حلقات أوروبا العلمية.

لم يترسخ هذا النوع الأدبي فعلاً إلا بعد أن طبعت هذه المخطوطات. ما بين 1666 ـ 1669 طبع العالم ڤوسيوس في هولندا نسخ ثلاث مخطوطات كتبت ما بين 1600 ـ 1620 وكانت محفوظة في مكتبة الأخوة «پي». وهكذا ظهرت ال ***Thuana*** و***Scaligerana*** و*perroniana* وهي تحمل أسماء ثلاثة علماء ظهروا في القرن السابق (سكاليجه، پيرون، دي ثو). رغم كونها مكتوبة باللاتينية، لقيت هذه الكتب نجاحاً منقطع النظير. بات نموذج هذا النوع معروفاً، لكن عصره الذهبي لم يبدأ إلا في تسعينيات القرن السابع عشر: ما يزيد على عشرة عناوين ظهرت في هذا العقد وباللغة الفرنسية هذه المرة. تم نشر مخطوطات قديمة مثل *«كازوبونيانا»* التي تعود كتابتها إلى سنة 1614 والتي طبعت 1699. بعض الرواة نشر «الآنا» خاصته *«شيڤر آنا»* (1697)، ابن بار طبع أقوال ابيه *فاليس آنا* (سنة 1692). صار النوع *«مزيج من التاريخ والأدب»* الذي اعتبر «آنا» رغم عنوانه) وأفاد الناشرون والأدباء الجمَّاع من افتتان الجمهور لينشروا بعنوان «آنا» مختارات تحوي رسائل، قصائد، وثائق متنوعة... نستطيع استخلاص مدى اتساع هذه الموجة من تخصيص المجلد السابع عشر بكامله من *«الموسوعة المنهجية»* پان كوك في نهاية القرن الثامن عشر لهذا النوع. تطفل آخرون على النوع مخترعين *(اوليه كين آنا)* (1694) أو حتى «آنا» راو وهمي *«بارهاس آنا ج. ليه كليرك»* (1699). ثم بدأ انحطاطه يتم سريعاً؛ ما بين 1789 ـ 1791 ظهرت مجموعة جماعية بعنوان *(آنا أو منتخبات من جوامع الكلم)* كما قام عدد من أدباء القرنين التاسع عشر والعشرين بالإفادة من هذا العنوان.

قامت خصوصية هذا النوع في القرن السابع عشر على المجازفة في عملية

الطباعة. كانت مكتبة الأخوة «بي» التي تحوي المخطوطات التي نشرها «ڤوسيوس» تقوم وسط شبكة واسعة من الرواة الأوروبيين. أفاد هؤلاء الرواة في الغالب من عملية توزيع مخطوطات على نطاق ضيق لأعمالهم خشية الرقابة من جهة وتحاشياً للتقليل من قيمة «خفايا» «جمهورية الأدب» عن طريق إفشائها لأي كان وإبقائها محصورة بالنخبة. عندما طبعت مخطوطات «الآنا» توهم جمهور عريض أنه اطلع على خفايا العالم العارف، أحس بمتعة التعرف على هؤلاء الكبار «على طبيعتهم» كما «لو أنهم عراة» وأنه دخل إلى دوائرهم الحميمة «جمهورية الأدب» أو «أحاديثهم» الخاصة.

كما أنه شعر بإمكان تذوقه متع الممنوع: بدت سريعاً تلك الأحاديث الخاصة في بداية القرن مصبوغة بالهرطقة أو المجون خاصة لدى نشرها في أجواء الرقابة التي عرفتها ستينيات القرن السابع عشر. في المقابل المجاميع الهدامة فعلاً كانت نادرة؛ نذكر الثنائي *«نودي آنيا وباتيني آنا»* (1701) بمساهمة من «بيليه»، مستفيدة في نفس الوقت من تجهيل المؤلف ومن غياب التماسك في «الآنا» لتغرق بسخرية تحت سيل جارف من الطرائف اللطيفة الناضحة بمناهضتها العنيفة لما هو ديني.

وبشكل عام فإن «الآنا» تندرج ضمن الرواج الواسع للأشكال الموجزة «الحكم» «الأقوال المأثورة» «النصائح» التي اعتمدها «لاروشفوكو» باسكال، أو لابرير والتي تكاثرت في نهاية القرن السابع عشر. تقاسموا في الواقع خيارات جمالية متقاربة: مزيج، إيجاز، تنوع. رفضوا المفاضلة بين الرصين والمرح، نادوا بطريقة قراءة لاخطوطية. اعتمدوا مرونة الحديث كما بين الخلان، محادثة بلا روابط.

Beugnot B., «Forme et histoire: le statut des ana», in *La mémoire du texte*, Paris, Champion, 1994, P. 67-88. - Maber R., «L'anecdote littéraire aux XVII^e^ et XVIII^e^ s. Les ana», in *L'anecdote. Actes du colloque de Clermont*, 1988, p. 99-108. - Wild F., *Naissance du genre des ans (1574-1712*, Paris, Champion, 2001.

بيرنجار پارمنتييه

راجع: الطرفة؛ السيرة؛ أشكال موجزة وعاطفية؛ المزيج؛ نشر ديوان.

المحادثة — ENTRETIEN

راجع: الحوار

المحاكاة (التقليد، الإستلهام) — IMITATION

المحاكاة مسألة مركزية في عملية الخلق الفني والأدبي من زاويتين. فهي أولاً تتناول تعريف هذا الخلق بالذات في علاقاته مع الواقع: كيف يحاكي النتاج المتخيل

الواقع؟ إنها قضية *«الايمائية»*. وبالمعنى الثاني فإن كل نتاج يندرج في علاقة استمرار أو قطع مع النتاجات السابقة، ومنذ القديم تم إرساء تقليد يلح على وجوب محاكاة المعلمين السابقين، بل وتم تدريس هذا الأمر، الذي انتقل بوساطة ممارسات مقلدة. وهذا هو المعنى الشائع لكلمة «محاكاة».

يتحدث أفلاطون في مناسبات شتى *(الجمهورية، السفسطائيون)* عن الايمائية *(mimésis)*. مصدر الكلمة هو *(mimoi)* الإيمائيات، وتنتمي إلى الحقل المعجمي للعروضات المسرحية وتوقيعات الرقص والألحان. فبحسب أفلاطون الأشياء المادية في العالم المحسوس هي صور «للأفكار»، في الفن ينتج الفنان نسخاً عن الأشياء: إنه «يحاكي» الأشياء، ولكن بما أنها هي بالذات ليست سوى «تقليد» لعالم الأفكار (المثل) فإن النتاجات هي «تقليد المقلد». يقع الفن إذن في الخطل والخداع، إنه بعيد عن معرفة حقيقة ما يعرضه أو يتكلم عليه. ولهذا قدر أفلاطون أن المأساة، باعتبارها تقوم على التقليد بشكل كامل، مدانة أكثر من الحكاية أو *«diegésis»* التي قد تستطيع الإشارة، أو تصحيح شوائب الصور التي تقوم بعرضها. في المقابل يرى أرسطو أن كل شعر هو محاكاة، ولكن للمحاكاة ميزة التضميم والأمْثَلة وفق أصول الممكن والضرورة. كما أنه يرى أن المأساة هي النوع الأرقى ذلك لأن *«الإيمائية»* فيها ليست مجرد نسخ وانما نقل بالصور للواقع أو لمعطى روائي. استمرت هذه المعركة مدة طويلة فيما بعد. تعقدت بحكم اغتذاء الثقافة الرومانية القديمة من الثقافة اليونانية.

استلهم الأدباء اللاتينيون الكلاسيكيون النماذج اليونانية (استوحى ڤيرجيل هومير، واقتبس شيشرون الفلاسفة...) وهكذا اتخذت المحاكاة عندهم المعنى الثاني للفظة. في العصر الوسيط، لم يعرف كتاب *«الشعرية»* لأرسطو انتشاراً واسعاً، وبالتالي لم يتحدث أحد عن نظرية المحاكاة بمعناها الدقيق، ولكن موقفاً لاهوتياً قريباً من الأفلاطونية ألقى ظلالاً من الشك حول الزعم بالقدرة على خلق أو إعادة إنتاج ما أبدعه الله وحده. الإنسان مقلد بطبيعته (*«رواية الوردة»*، جان مين، 1277)، يعيد الإنتاج بشكل محرف. هناك شيء من العجرفة الشيطانية بالتصرف على أساس القدرة على خلق الأشكال. في المقابل، تمنت الفنون الشعرية اللاتينية ـ الوسيطة محاكاة القدماء: نتعلم الكتابة عن طريق المحاكاة. تمحورت الآداب العامية والمحلية حول *«translatio»* نقل المعرفة من «الشرق» إلى «الغرب»، وزعمت روايات «الغرال» أنها تقليد للكتاب المقدس دون أن تتوصل إلى ردم الهوة بين النموذج المقدس و*«شبيهه»* ـ ظله. في القرن السادس عشر اختلط مفهوم التقليد مع مفهوم

(l'innutrition) الذي يسمح بتحويل النصوص وفق عمليتين: يتصدر محاكاة النصوص بعث مثال أسلوبي حيث ينتشر تعبير فردي «لأنا» معين. إذا مر الخلق بالخضوع إلى النماذج والعودة إلى الماضي ـ تقليد بالمعنى الثاني ـ فإن الاهتمام ينتقل إذ ذاك من الموضوع إلى المبدع. على هذه المفارقة الظاهرية تم تنظيم العلاقة وحتى القرن التاسع عشر بين القديم والجديد. في صميم المعركة بين «القدماء» و«المحدثين» قال لافونتين: «محاكاتي ليست عبودية/ إنني لا آخذ سوى الفكرة وطرائق التعبير والقوانين/ تلك التي تقيد بها معلمونا فيما مضى». يعتبر الكاتب نفسه حلقة في سلسلة يصدح فيها بصوته الخاص. وهكذا اتحد نوعا المحاكاة: قوام الفكرة أن على الأدباء المحدثين تقليد «القدماء» الذين أجادوا محاكاة (تصوير) الطبيعة. وهكذا غدا تقليد القدماء أفضل وسيلة لمحاكاة الواقع. يضاف إلى هذا، في النصوص غير الخيالية، بل في نصوص المناظرات الفكرية والاحترابية الكلامية، لم تعد مسألة المحاكاة ـ الإيمائية مطروحة، فيما الاقتباسات عن «القدماء» ومناقشة أفكارهم باتت مألوفة (أفاد منها مونتيني كثيراً في مؤلفاته). لطالما قامت «المدرسة» بتعليم الأدب القديم مستثمرة إياه بتعليم فن الكتابة، سواء في الشعر (تمارين على الشعر اللاتيني) وسواء في النثر (تمارين على الخطاب اللاتيني).

في المقابل دعت الحداثة إلى القطع بالتخلي عن النماذج باسم التقدم وباسم الفرد. الكاتب الحديث لا يجد نفسه في علاقة تسلسل عامودية. وهكذا تبدلت عملية التقليد. لم تتوقف عملية البينصية المقلدة عن الوجود ولكن لم يعد ينظر إليها باعتبارها خضوعاً للنماذج. قامت جمالية الفرد و«العبقرية» الرومانطيقية على هذا الأساس. وفي نفس الوقت فقد أعيد النقاش حول المبدأ الأرسطي القائل بأن كل خلق هو محاكاة: جذب اكتشاف اللغة أكثر فأكثر شعراء الحداثة الثانية. لم يعودوا يعتبرون مهمتها تصوير العالم، وإنما باتت مكاناً للبحث عما يصعب الإمساك به في هذا العالم. وهكذا فإن بودلير ثم رامبو من بعده، جدّا في طلب ما «هو جديد بشكل جذري» فيما كل شيء يصلح أن يكون موضوعاً للفن والجمال: وهكذا ولد استبعاد المحاكاة وهماً بالاستقلال الذي جعلته تأثيرا ـ أذواق العصر والجمهور نسبياً، بل والاعتماد على مرجعية ـ ذاتية. بقيت القضية مطروحة عن كتاب ابداعي بالكامل. وإذا كانت مرحلة النماذج الأسلوبية والبطولية قد اكتملت، فإن المحاكاة باعتبارها توتراً دينامياً يفترض «بعداً» مستمراً لضم أشكال إعادة الكتابة والبينصية.

ترتبط مسألة المحاكاة برهانات إيديولوجية وفلسفية. فبالنسبة إلى أرسطو، غريزة

التقليد أساسية وطبيعية عند الإنسان: وهكذا فإنها في أساس النشاط الفني كما التعليم. المعنى الأول (الإيمائية) والمعنى الثاني (تقليد كبار السابقين) يتلاقيان: أبدع الفنانون الأوائل العظام نماذج «من تقليد العالم» وعلى خلفائهم تقليدهم ليتعلموا. استمرت هذه الخطة الأرسطية مسيطرة حتى المرحلة الكلاسيكية. بعد ذلك، وربما بفعل التأثير الأفلاطوني، وأياً يكن الأمر، فقد عادت الفكرة القائلة بأن العبقرية تقدم جديداً للانتشار: إنها «تخلق» أكثر مما تقلد الطبيعة، إنها تجدد أكثر مما تستعيد و«تقلد» القدماء. غدت هذه المناظرة حساسة منذ نهاية القرن السابع عشر وخلال القرن الثامن عشر، وفرضت الحالة التجديدية نفسها في القرن التاسع عشر. وهكذا وحتى في هذه المعركة، فإن ألفاظ إيمائية، محاكاة، ونموذج، فرضت وطوال قرون تفسير العلاقات بين الفنان ونتاجه. قال دالي أيضاً: «عن أولئك الذين لا يريدون تقليد شيء، لا يخرج شيء» (*«دالي بقلم دالي»*، دراغير 1970). من جهة أخرى، وعلى المستوى النظري أعاد جينيت طرح مسألة التمييز بين «*diegésis*» و«*mimésis*»: فهما بالنسبة له في الواقع «استجلاب» للأشياء والمحاكاة الفعلية الوحيدة هي «غير المكتملة» حسب أفلاطون أي الحكاية (*«صور»* II). لا تزال قضية الإبداع الخلاق والتقليد مطروحة بالطبع، ومسألة البينصية حاضرة دائماً وإن لم تندرج دائماً في خانة التقليد. وهكذا فإن كل كتاب بمفرده هو تسوية بين الجدة والتكرار، ابتكار وإعادة صياغة، ومهمة النقد التنبيه إلى الأشكال المختلفة التي تتمظهر فيها هذه التسوية.

Genette G., *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969; *Palimpseste*, Paris, Le Seuil, 1982. -Coll.: *Les modèles de la création littéraire, Littérales*, Nanterre, 1989, n°5. -*L'imitation aliénation ou source de liberté?* Rencontres de l'École du Louvre, La Documentation Française, 1984.

ميشال غالّي

راجع: الكلاسيكية؛ الخلق الأدبي؛ العبقرية؛ التجديد؛ الإلهام؛ البينصية؛ الإيمائية؛ النموذج؛ المحاكاة الساخرة؛ المعارك؛ إعادة الكتابة والكتابة ثانية؛ المصادر.

المحاكاة الساخرة — PARODIE

المحاكاة الساخرة هي تقليد نموذج بعد حرفه عن معناه البدئي، وبشكل عام، هي تحويل نص أو نصوص نحو غايات، غالباً ما تكون ساخرة أو هزلية. إنها تطبق على جميع العناصر التي تشكل معنى في المادة الأدبية: الإلقاء أو الحركة في المسرح، الإيقاع، الأساليب أو الموضوعات في النص، التنظيم أو الأصول الخاصة بنوع. إنها تعني شكلاً من أشكال التنكر أو التزوير الذي من المفيد تمييزه عن

المعارضة، الأهجية، وعن سلسلة من المصطلحات الأخرى: المخاتلة الساخرة، التحريف، التزوير، الخيالي، المضحك، الساخر، النكتة، الهرجة، الانتحال أو المحاكاة. تطرح المحاكاة الساخرة أيضاً مسألة مؤسساتية، ذلك لأن المؤسسات ـ أدبية أو غيرها ـ تفترض غالباً طقوساً تسمح طبيعتها المؤصلة بالانحراف عنها.

قوية الحضور في أيامنا هذه، سواء في الصحافة أو في الإعلان، لطالما تعايشت المحاكاة الساخرة مع الأشكال المكرسة في دنيا الأدب. تغزر المحاكاة الساخرة في اللغات المتخصصة (الإدارية، الدينية، القانونية، الطقوسية) للنصوص القديمة (أريستوفان)، وتشكيل نماذج للمنازعات القائمة بين قطاعات السلطة التي تمثلها هذه اللغات. في المجال الأدبي، أفاد منها الكتاب باعتبارها أسلوباً راقياً للهجاء: اعتماد أسلوب «على طريقة. . .». وفر النجاح للمسرح الكوميدي اليوناني واللاتيني. اتسع مجال المحاكاة الساخرة ليشمل الأساطير، النصوص المهمة، القصص، وحكايا الأمثال الخرافية، والتضمينات. في العالم المسيحي، غذت الأشكال الواردة في الكتاب المقدس الأدب الظريف، كما يدل على ذلك، منذ القرون الوسطى، تقليد المواعظ القائمة على المحاكاة الساخرة، أو دعابات غوليار. «الميلاديات» الهزلية للقرن السادس عشر، والبروتوكولات المزيفة الموثقة، تظهر أيضاً رواجاً أذكاه نتاج رابليه. يجب أن نقرن إلى المحاكاة الساخرة تقليد «الرواية ـ المضادة» الذي اخترعه في القرن السابع عشر شارل سوريل (*«الراعي الغريب: الرواية ـ المضادة أو قصة الراعي ليزيس»*، 1633) كردة فعل على تعدد الحكايا المفرطة في الخيال مثل *«الأستريه»* وإن كان يلتقي مع موروث كان ناشطاً منذ العصور القديمة.

ضاعف عالم المسرح من حوامل النصوص التي تعتمد المحاكاة الساخرة. في القرن السابع عشر، التنكرات الخيالية، والقصيدة البطولية ـ الهزلية، ميزت المسرحيات التي غيرت مستوى الأساليب (رفيع، رديء). شهد القرن الثامن عشر ازدهاراً عجيباً للمحاكاة الساخرة في عالم المسرح: *«السيد»* واحدة من المسرحيات التي غالباً ما حوكيت بسخرية. «المسرح الجديد» الإيطالي أو «مسرح المعرض» اللذان اقتحما الصالات المعروفة، قدما عروضات كاريكاتورية للأنواع الراقية، بعد تحوير العناوين وقواعد العرض. تابع الجمهور بحماس هذا المزيج البارع من الأساليب الهزلية، والتلميحات التي لا تخلو من ذكاء. في القرن التالي، ما من مسرحية عرفت النجاح، وكانت تخلو من حامل هزلي، إلى حد أن كاتباً على درجة

عالية من النباهة كما هو ديماس، لم يتردد في تقديم نصه غير المنشور «*هنري الثالث*» إلى من رغب في محاكاته محاكاة ساخرة. جميع الأنواع، التي يتعاقب فيها النص مع الموسيقى، تفيد من هذا الأسلوب، وبخاصة الڤودڤيل، والهزليات الانتقادية المصحوبة بالموسيقى. فتن جمهور «الإمبراطورية الثانية»، بهذا النوع، لأنه كان يحب النيل من الأنواع الراقية، والمشاعر الرفيعة، كما لو أن البرجوازية لا ترى نفسها إلا في النزاع الصاخب مع القيم القديمة. فرضت الأوبرا ـ الهزلية لأوفنباخ نفسها كواحدة من قمم النوع. استمرت المحاكاة الساخرة حية في القرن العشرين في الميدان الأدبي، كما في وسائل الإعلام الجماهيرية العريقة، مثل السينما، الحكايا المصورة.

لطالما اعتبرت المحاكاة الساخرة مجرد عملية بيانية بسيطة، لا كممارسة خلاقة. بالنسبة لشيشرون، كما بالنسبة لكنتيليين، ودي ميرسيه، اعتبرت أولاً وقبل كل شيء، وسيلة هزلية، وبالتالي انتقصت قيمتها. متفقة مع أرسطو، حاولت الشعرية الحديثة، التميز بين الأشكال المختلفة، للانزياح النصي (ج. جينيت). وبالعكس، فإن النظريات المنبثقة عن الشكلانية الروسية، نشرت النوع البينصي للمحاكاة الساخرة (شكلوفسكي). تنظم هذه الأخيرة، علاقة بين نصين أو عدة نصوص، تظهر استنفاد الأشكال، وهكذا تساهم في تجديدها. تركز العلاّمية الثقافية لمدرسة تارتي. (إي. لوتمان) على تأثير تجاور (مونتاج) العناصر غير المتجانسة في النص الفني، مما يسمح للفنان بممارسة الاختيار، وهذا ما يساعد على تطور الفن. لقد جرى تحديث هذه الرؤية، وبشكل خاص في أعمال مارغاريت. أ. روز.

يتم ربط المحاكاة الساخرة أيضاً بالأنواع الانتروبولوجية للتعاكس والتحول البينصي. وهي تشكل بهذا المعنى عنصراً عقدياً لحوارية باختين، وأيضاً لعملية الإحياء لمعالم الماضي ما بعد الحداثية (ليندا هيتشون). وهي بهذا المعنى، نوع مركزي في عملية الإبداع منذ نهاية القرن التاسع عشر، قدم م. أ. روز قائمة بالتحديدات المتداولة منذ النهضة، التي تظهر بوضوح حظوة هذا المفهوم وتحديداته المختلفة.

يجب التركيز على ازدواجية المحاكاة الساخرة. ذلك لأنها تفترض مسبقاً معرفة وتميزاً للنماذج الأصلية، وقد تساهم المحاكاة الساخرة، أمام جمهور مستنير، في تثمين ما تستلهم. تلقيها أمر أساسي، لأنها تتطلب دائماً كفاءة تأويلية: في حال غياب هذه الكفاءة، فإن المحاكاة الساخرة في النص برمته معرضة ألا تعرف.

Abastado C., «Situation de la parodie», *Cahiers du XX^e siècle, 1976, n°.6*. -Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil [1982], 1992. -Hutcheon L., *A Théory*

of Parody. The Teachings of Twentieth Century Arts Forms, New York and London, Methuen, 1985. -Rose M. A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge University Press, 1993. -Sangsue D., *La parodie, Paris, Hachette, 1994.*

بول آرون

راجع: السلطة، الهزلي، الحوارية، القصيدة الهجائية الوسيطة، المنفِّر، المحاكاة، البينصية، التهكم، النموذج، المعارضة، التمثيلية الهزلية والإنتقادية.

محدثون MODERNES

راجع: حداثة؛ معارك

المخاتلة SUPERCHERIE

راجع: الخداع

المختارات (المنتقيات) ANTHOLOGIE

الأنطولوجيا كتاب يحوي نصوصاً أو شذارت من نصوص تم انتقاؤها من مجموعة سابقة، قد يكون صاحبها كاتب واحد أو عدة كتّاب ينتمون إلى جماعة لغوية، أو إلى مرحلة معينة، أو منطقة محددة، أو يمكن أن تندرج في تيار أدبي أو نوع أدبي معروف.

اللفظ الأكثر شيوعاً للدلالة على هذا النوع من الكتب في يومنا هذا هو «*أنطولوجيا*» مع أن هناك ألفاظاً أخرى تحوي دلالات قريبة من مثل: «*منتقيات نفائس*» (florilège)، *مجموع*: (spicilège) و*(منتقيات أدبية قديمة)* (chrestomathie)، لكنها قليلة الاستعمال.

كلمة أنطولوجيا يونانية الأصل، دخلت اللغة الفرنسية في عصر النهضة وهي تعني «قطاف الأزهار» (الزهرة: *anthos* وقطف: *legéin*). أول أنطولوجيا جمعها ميليياغر دي غادارا شاعر يوناني من القرن الثاني ق.م وهي عبارة عن قصائد هجائية ساخرة ظهرت ما بين القرن السابع والقرن الثاني ق.م بعنوان *(التاج)* *Stéphanos*. *(الحلقة)* *Syllogé* لصاحبها أغاتياس في القرن السادس تحوي قصائد هجائية مرتبة بحسب الموضوع لا بحسب الترتيب الأبجدي: أهاجي رثائية، نذرية، وصفية، ساخرة، غرامية أو باخوسية. هذه الأنطولوجيات لم تصلنا، وإن كان قد استند إليها اعتباراً من القرن التاسع كونستانتين كيفالاس في تأليف «*الأنطولوجيا البلاتينية*» (التي

عثر عليها في مكتبة بالاتين في هيدلبرغ). أضيف إلى الخمسة عشر مجلداً التي تشكل هذه المجموعة مجلد آخر يحوي قصائد جمعها عالم بيزنطي في القرن الرابع عشر يدعى مكسيم پلانيد. أطلق على المجموع اسم الأنطولوجيا اليونانية. ظهرت *«الأنطولوجيا اللاتينية»* في أفريقيا في بداية القرن السادس وهي تحوي قصائد قصيرة باللغة اللاتينية لكتاب أفريقيين إضافة إلى مقطوعات أكثر قدماً.

Frolilège (لفظ مذكر) أصله *(Florilegium)* الترجمة اللاتينية للفظة أنطولوجيا (من الزهرة: *Flos* وقطف: *Legere*). وهكذا تحت الاسم اللاتيني ***Florilegium*** عُرف *Anthologion* الراوي اليوناني في القرن الخامس جان دي ستوب وهو عبارة عن مجموعة مختارات لأدباء يونانيين تلم بشتى حقول المعرفة. واعتباراً من القرن الثامن عشر استخدمت لفظة *florilège* للدلالة على الأنطولوجيات. تستخدم الكلمة اليوم للدلالة على اختيار نفائس ليست كتابية بالضرورة.

Spieilège (لفظ مذكر) من اللاتينية *spicilegium*: مؤلف (من *spica*: سنبلة وlegere: قطف). تم استخدام هذه اللفظة اللاتينية بمعنى مجازي لم تكن تعنيه في العصور القديمة من قبل الراهب البنيديكتي الفرنسي «لوك دآشري» كعنوان لمجموعة وثائق تتعلق بالتاريخ الكنسي كتبت ما بين 1655 و1677. استعيدت هذه الكلمة اعتباراً من القرن الثامن عشر بشكلها المفرنس من قبل الكاتب الفرنسي مارسيل شووب عام 1896 لمختاراته *(Spicilège)* التي تحوي استشهادات وأيضاً شروحات وتفسيرات المؤلف.

(Chrestomathie) لفظ مؤنث (من اليونانية *chrestos*: مفيد، ومعرفة: *mathèma*) كتاب يحوي نصوصاً مختارة تهدف إلى التعليم. بروكليس وهيللاديوس كاتبان يونانيان من القرن الخامس جمع كل منهما كتاباً من هذا النوع. لم تعد هذه الكلمة قيد الاستعمال في القرن العشرين.

إذا كانت الغاية من جمع النصوص تقديم المتعة للقارىء فنحن إزاء «أنطولوجيا» أو «فلوريليج»، أما إذا كان الهدف تعليمياً فنحن إزاء «سبيسيلج» أو «شريستوماتي» وإن لم تكن هاتين اللفظتين قيد الاستعمال. غالباً ما يشير العنوان إلى المجموع الذي تم اختياره. أول أنطولوجيا في الأدب الفرنسي هي: *«ديوان أجمل قصائد الشعراء الفرنسيين منذ ڤيون وحتى بينسراد»* لصاحبها فونتبنيل عام 1692. في القرن الثامن عشر بدأت تظهر كتب تتوخى تعليم الأدب الفرنسي مثل *«محاضرات في الأدب»* للقس *«باتيه»* (1747) التي تقدم لنا نماذج مختارة بحسب الأنواع. وبدءاً من العام 1950 قدمت لنا مؤلفات لاغارد وميشار اعتباراً من القرون الوسطى وصولاً إلى القرن

العشرين «كبار أدباء فرنسا المقررين في المنهج». إنها أنطولوجيا تهدف إلى خدمة التعليم في الثانويات مستمدة من تراث عريق. واعتباراً من العام 1968، حل محل هذه المقاربة التاريخية، التي لم تتلاش تماماً، تجميعات تعتمد الأشكال الكتابية، أخذت تراتبية القيمة بين الأدباء والعصور بالزوال.

تكاثرت الأنطولوجيات في القرن العشرين على وجه الخصوص. أكثرها شهرة هي *«أنطولوجية الزنوجية»* لصاحبها بليز سندرار التي ظهرت سنة 1921 والمنطلقة من تدوين الأدب الشفاهي الأفريقي، و *«أنطولوجيا الدعابة السوداء»* التي جمعها وقدم لها اندريه بريتون سنة 1940.

تتطلب الأنطولوجيا اختياراً ما، وترتيباً معيناً وجمعاً يستند إلى وجهة نظر مسبقة التي غالباً ما تقوم على مفاهيم قد يلتفت إليها الكتاب المعنيون وقد لا يلتفتون. لا تكتفي الأنطولوجيات بعكس أذواق واهتمامات عصر ما أو جماعة معينة، ولكنها أيضاً تستطيع خلق طريقة جديدة في قراءة نصوص سابقة وتفسير هذه النصوص.

Fraisse E., *Les anthologies en France,* Paris, PUF, 1997.

ميشال بنواست

راجع: تعليم الأدب، المجموعة.

المخطوطة MANUSCRIT

في الفرنسية الحديثة تحيل لفظة «مخطوطة» إلى كل نص مكتوب باليد في مقابل *«المطبوع»*. ترجع ممارسة الكتابة على البردي أو الرق أو الورق إلى أصول ثقافتنا، غير أن مفهوم المخطوطة وكذلك الهدف منها تبدل كلياً بعد اختراع المطبعة. قبل غوتنبرغ كانت المخطوطات وسائل لحفظ النتاج الثقافي ونشره. بعد غوتنبرغ صارت في الغالب بينة على العلاقة بين الكاتب ونصه، وشهادة على تكون كتّاب معين، وأحياناً وسيلة سرية لنشر الأفكار.

منذ أن سعت البشرية لتثبيت فكرها وثقافتها على حامل يبقى، ولدت الكتابة. مع الكتابة الأبجدية واستخدام البردي كحامل مادي، انتشر المكتوب في مصر واليونان أول الأمر ثم في روما. جعل منه المصريون، واليونانيون بخاصة وسيلة أثيرة لنقل الأدب والمعارف بعامة. غير إدخال الرق إلى «الغرب» (القرن الأول ـ القرن الرابع) طريقة تقديم المخطوطة التي انتقلت من شكل (*Volumen* *«الكتاب اللفافة»*)، إلى شكل (*Codex* *«الكتاب الكراريس»*)، إلى مجموعة من الدفاتر مختلفة الأشكال

بحسب الطي مخيطة على لوحتين خشبيتين ومجلدة. طريقة تقديم الكتاب المخطوط تغير بعض الشيء إثر دخول الورق إلى أوروبا على يد العرب (القرن العاشر)، غير أن الإنتاج الحقيقي للورق وللمخطوطات الورقية في فرنسا بدأ في القرن الرابع عشر. على الرق أو على الورق، استمرت المخطوطة طوال مرحلة العصر الوسيط وحتى أوائل ما نشره انطوان ڤيرار (1480) الوسيلة الوحيدة لنشر الأدب المكتوب باللغة المحلية. الميزة الأساسية للكتاب المخطوط في العصر الوسيط هو جمعه في *(Codex)* واحد، مؤلفات قد تكون أحياناً غاية في الاختلاف سواء من حيث الشكل أو من حيث المحتوى. قليلة هي المؤلفات التي حظيت بمعاملة مختلفة وشكلت وحدها مخطوطة كاملة. كان ثمن الكتاب في العصر الوسيط مرتفعاً جداً وذلك بسبب الأجرة التي يحصل عليها الناسخ بشكل خاص والتي كانت تشكل القسم الأهم في كلفة الإنتاج. كانت المخطوطة تستخدم لزمن طويل وتحفظ بعناية، ويتوقف صنع نسخة جديدة على طلب السوق فقط. أدى اختراع المطبعة إلى انعطافة حقيقية في تاريخ الثقافة المكتوبة، توزعت كلفة الصنع على الكثير من النسخ، ترافقت زيادة إنتاج الكتب مع تغير مهم طال من وجهة الكتاب المخطوط وهيئته. إذا كان هذا الأخير لا يزال موجوداً كنموذج فاخر يقتنيه مناصرو أدب مهمون، فإن النسخ المكتوبة باليد تمثل مع الأيام الكتابة الأخيرة التي يدفعها الأديب للمطبعة. قلة هم الأدباء المنتمين إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر الذين نحتفظ بمخطوطات لهم: لا مخطوطة عندنا من «*أبحاث*» مونتيني، وإنما هناك نسخة من الطبعة المنشورة سنة 1588، قام الكاتب بإجراء بعض التصحيحات والإضافات عليها بخط يده. في المرحلة الكلاسيكية، إذا ما استثنينا بعض مخطوطات المذكرات، والمراسلات، وحالة النصوص التي لم تنشر في حياة كاتبها مثل «*الأفكار*» لباسكال، فقد جرت العادة بعدم الاحتفاظ بمخطوطات الأديب. ولكن ومنذ القرن الثامن عشر مال الكتاب إلى الاحتفاظ بمخطوطاتهم الخاصة: لنفكر بديدرو أو بجان جاك روسو الذي أراد الاحتفاظ بشواهد على المراحل الوسيطة للعديد من مؤلفاته. المخطوطات الأصيلة لبلزاك وفكتور هيغو وفلوبير، أو ملفات زولا، تثبت بأشكال مختلفة الأهمية الجديدة التي تحظى بها من قبل الأدباء والنقاد: بالنسبة لهم تشكل كراريس الملاحظات والمسودات معالم من حياتهم الثقافية ومسيرتهم الإبداعية. وفي الوقت نفسه تشكل المخطوطة النسخة الأصلية للكتاب وتثبت أبوة الكاتب. باتت، إضافة إلى هذا، قطعة فنية، تقتنى، بفعل ندرتها وفرادتها، اكتسبت المخطوطة مؤخراً شكلاً من أشكال الاستقلالية عن النص

المطبوع. تتنافس كبريات المكتبات والمجموعات الخاصة على شراء مجمل النتاج المخطوط لكبار الأدباء المعاصرين ـ وعلى هذه الشاكلة مثلاً تشكلت مجموعة مخطوطات غييوم أبولينير ومارسيل بروست ـ أو الحصول على حق الاحتفاظ بها.

ولدت المخطوطة بهدف المحافظة كتابة على ثقافة كل شعب، هذا الجهد في الحفاظ على النصوص، مقترناً بالرغبة في الحفاظ على الرسالة بشكلها الأصلي أنتج ما يصطلح على تسميته عادة دراسة النصوص وطرق انتقالها. تتطور هذه العملية في كل مرة تدفع فيها الظروف الاجتماعية ـ الاقتصادية البشر إلى استرجاع ثقافة الماضي. أدى اكتشاف الأنسيين للمخطوطات اللاتينية واليونانية إلى طرح قضية إقامة النص الأصلي، وبالتالي مسألة الاختيار من بين الروايات المتعددة لنفس النص المنقول بوساطة رواة عدة. وهكذا ظهر الاهتمام بالطبعة المحققة التي لا تتناول مخطوطات العصور القديمة فقط، وإنما أيضاً النصوص الوسيطة التي تعددت روايتها على شيء من التفاوت، أو ما سمي رواية مغايرة أو مختلفة. تطورت تقنيات النشر وفق الوضعية التي يوليها النقاد والأدباء للمخطوط، ووفق الظروف الاجتماعية التاريخية. والواقع أن الذي غير دور المكتوب هو هذا التزاوج بين ظروف الإنتاج واستخدام نصوص المخطوطات. كانت المخطوطة الوسيلة الوحيدة لنقل الثقافة في العصر الوسيط والحامل البسيط للروايات المختلفة لنفس النص قبل ظهور الطباعة في القرن السادس عشر، لم تعد بعد ذلك شيئاً نادراً وغالي الثمن يجب الاحتفاظ به، ولكن بدءاً من القرن التاسع عشر، عادت من جديد لتحتل منزلة مميزة، باعتبارها شاهدة على ولادة النتاج وعلى علاقة الكاتب بالكتابة. في يومنا هذا يقوم النقد النوعي بإعادة تقويم الروايات السابقة واللاحقة لنص مطبوع، وهو بالتالي يولي أهمية خاصة لمخطوطات الكاتب. غيرت التقنيات الحديثة (الآلة الكاتبة، الحاسوب) العلاقة (النص المرسل إلى الناشر صار «النسخة» ولم يعد «المخطوطة») غير أن فكرة «الأصل» والمخطوط الأصلي الذي يجسده استمرت كتجسيد لحضور المؤلف.

Bozzolo C. & Ornato E., *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge*, Paris, Éd. du CNRS, 1980 et suppl. 1983. -Cerquiglini B., *Éloge de la variante*, Paris, Le Seuil, 1988. -Coll.: *Les manuscrits dues écrivains*, Louis Hay (éd.), Paris, CNRS éditions/ Hachette, 1993. -*Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, H. Martin et J. Vezin (éd.), Paris, Promodis, 1990. -Contat M. (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991.

غابرييلا پاروسا

راجع: المؤلف؛ النشر؛ النقد التكويني؛ تاريخ الكتاب؛ فقه اللغة؛ الملكية الأدبية؛ الرواية المختلفة.

المدارس الأدبية ÉCOLES LITTÉRAIRES

«مدرسة» أدبية تعني بالمعنى الدقيق تجمّع أدباء حول منهج جمالي وغالباً ما يمتلك وسائل للنشر. ولكن هذه اللفظة ـ التي لا تحمل في طياتها أي حكم قيمي (خلافاً لكلمة «حلقة» مثلاً) ـ غالباً ما توسع معناها من قبل النقّاد لتعني أيضاً «مجموعات»، «جماعات»، «حركات». تحمل المعنى ذاته عندما تستخدم في النقد بالذات.

جماعة «البليياد» الذين تحلقوا حول رونسار انبثقت من الإرادة المباشرة لأعضائها، وهي بحق تشكل أول «مدرسة» أدبية جديرة بهذا الاسم في فرنسا. ولكن مرّ زمن طويل، قليلاً ما كانت الجماعات والاتجاهات الأدبية تتحدد فيه بفعل وحدة الفكر، الشكل الأدبي، أو انسجام جماعة الأدباء. وبالتالي فإن لفظة مدرسة لا تصلح للدلالة على تمييز التيارات الجمالية قبل القرن التاسع عشر.

ظهرت في بداية القرن التاسع عشر سلسلة من الألفاظ للدلالة على مجموعات من الكتاب «ندوات» «حلقات» «جوقات» «جماعات». يبدو أن الرومانطيقية (أو الرومانتيسيسم) شكلت أول تيار يملك نسبة كافية تبرر تسميته «مدرسة». ولكن هناك تيارات أكثر تقليدية (مثل «مدرسة الحس السليم» التي سخر منها ليكونت دي ليل) يمكن أن تلاقيها. ضاعف الأدباء أنفسهم من علامات التضامن والانتماء: شكلت مجلة *«لاميز فرانسيز»* لسان حال الحلقات الرومانطيقية وعلى رأسها فكتور هيغو. توالت المدارس بعد ذلك آخذة بالتنافس. الواقعية مع شانفلوري، البارناسيون حول ليكونت دي ليل والناشر ليمير، فرض اميل زولا نفسه زعيماً للطبيعيين، والناشر جورج شاربنتييه، ستيفان مالارميه أمير الشعراء الرمزيين الذين نشروا المجلات الصغيرة العابرة في نهاية القرن الماضي *«لا ريفي اندبندنت، لا ريفي فاغناريين، لافوغ»*. بوساطة التحقيقات والدعاية التي قامت بها الصحافة زادت الانقسامات *«تحقيق حول التطور الأدبي»* لجيل هيريه سنة 1891 الذي أتاح للأدباء تحديد موقع بعضهم من بعضهم الآخر). استمرت الظاهرة في القرن العشرين، تعتبر السريالية أبرز تعبير عنها، الالتزام السارتري، ثم الحَرْفية، «الرواية ـ الجديدة» حول روب ـ غربييه ومنشورات «مينوي» وحتى OuLiPo امتداداتها. أطلق النقد اسم « مدرسة بريف» أو «شعراء مدرسة روشيفور» حيث لقاءات لا تعبأ بالشكل لأدباء معاصرين. علينا أن نشير إلى عدم حظوة جميع المدارس بشهرة واسعة: غالباً ما ننسى «إجماعية» جيل

رومان مثلاً. في مقابل ذلك منح النقد الأدبي و الإيديولوجية الوضعية علم قوانين التصنيف الأدبي انطلاقته الحقيقية في القرن التاسع عشر (عنون سان ـ بيف بطريقة تشيخصية بحثه في التاريخ الأدبي: «*شاتوبريان وجماعته الأدبية في ظل الإمبراطورية*» 1861). بيد أن النظام المدرسي بتوجهه لإقامة التصنيفات على أسس الوقائع الأنطولوجية جعل التاريخ الأدبي يخترع «مدارس» في أماكن لا وجود لها فيه. وهكذا اعتبرت «الكلاسيكية» حركة محددة البنية بما في ذلك امتلاكها «مذهباً» (ر. براي) ولتغدو «مدرسة 1660».

في كيبيك سميت الحركة الرومانطيقية، التي أعطت أعلامها المؤسسين للأدب الوطني في منتصف القرن التاسع عشر، سميت فيما بعد باسم «المدرسة الوطنية في كيبيك»، ظهرت في الثلث الأول من القرن العشرين «مدرسة مونتريال الأدبية» التي يعتبر اميل نيلليغان أبرز كتابها.

تعمل المدارس الأدبية غالباً وفق مبدأ تراتبي يستدعي تعلماً نظرياً وجمالياً يقدمه أستاذ لاتباعه. كما تستدعي إيديولوجيا جماعية، مناهج، وبيانات، وتفترض غالباً إرادة بقلب النظام الجمالي القائم بهدف ضمان غلبة موقف، سلطة، شهرة.

التجمع في مدارس ـ التي يشار إليها في الأعم الأغلب، وخاصة عند منتصف القرن العشرين، بلفظة تنتهي بـ «*ية*» ـ من قبل عدد من الأدباء أو الفنانيين يشكل مكوناً أساسياً من مكونات مورفولوجيا الفضاء الأدبي. موحدين في مجموعات، في جماعات صغيرة، غالباً يتبنون نفس المواقف في المعارك الأدبية، يهدف الأدباء إلى تكديس كل الرأسمال الرمزي الممكن في معركتهم لبلوغ الشرعية. يؤكدون ذواتهم عبر «زعيم» ووسيلة تنشر أفكارهم.

قال بول ڤاليري «يتم تطور فنوننا عبر مدارس متتالية». جعل التاريخ الأدبي من هذا المبدأ واحداً من أسس دراسته العقلانية للموضوع الأدبي. بيد أنه جرت مناقشة هذا الأساس. آثر بعضهم الحديث عن «أجيال». افترضت أعمال بيار بورديبه أنه عبر منهجية جدلية من التفاعلية والترابط تتنافس المدارس المشروعية في الحقل الأدبي. بيد أن المفهوم يبدو عندها إشكالياً بامتياز. إنه كذلك عندما تعطى التسميات «*بَعْدياً*» من قبل مؤرخي الأدب. وحتى في الحالات الأخرى فإن مسألة السيطرة والسلطة داخل المجموعة والتعارض بين التضامن ورغبة كل كاتب بإظهار أصالة مشروعه الإبداعي الخاص أدت غالباً إلى توترات أفضت إلى التشتت أو الانحلال. المدارس هي أيضاً عرضة لضغوطات خارجية، كما يشهد على ذلك انقسام المجموعة الطبيعية

إثر «قضية دريفوس» أو معارك السرياليين إزاء قضية الانتماء إلى الحزب الشيوعي. إنها إذن ظاهرة جماعة غالباً ما تكون أقل تماسكاً مما يذهب إليه الشراح. الشيء نفسه ينطبق على النقد: «مدرسة جنيف» (ريمون ستاروبنسكي) أو «مدرسة فرانكفورت» التي جمعت بطريقة على شيء من العشوائية شخصيات متنوعة.

Bourdieu P., *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992, - Bray R., *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927. - Charle C., *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979. - Dubois J., *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor [1978], 1986. - Sapiro G., *La guerre des écrivains*, 1940 - 1953, Paris, Fayard, 1999.

كونستانز باتج

راجع: الطليعية؛ الندوة الأدبية؛ الحقل الأدبي؛ التاريخ الأدبي؛ المؤسسة؛ التحقيب.

المدح ELOGE

راجع: التقريظ، الايبديكتيكي، المفارقة

المدحي ENCOMIASTIQUE

راجع: إيبديكتيكي (برهاني)

المدرسة ÉCOLE

إذا كانت جميع النظم التعليمية تعطي منزلة معينة «للشيء الأدبي»، فإن محتواه يتغير تحديداً وفقاً للمستوى ولغايات الإعداد. «المدرسة» هي المكان الرئيس لإعداد القرّاء، ولكن أيضاً للكتّاب أنفسهم. وهي بالتالي تؤثر على إنتاج النصوص وتلقّيها في آن، كما تعمل ولو جزئياً على الارتقاء بها.

ترجع جذور التعليم في أوروبا الغربية إلى شبكة المدارس الغالّية الرومانية حيث يتضمن الإعداد دراسة الآدباء الكلاسيكيين مثل تيرنس، ڤيرجيل أو شيشرون وتعلم فن الخطابة. إثر سقوط الإمبراطورية وزوال هذه المدارس في القرن السادس، نظمت الكنيسة الرومانية التعليم بالنسبة للكهنة ورجال الدين في أول الأمر. تم إهمال الأدب وإن استمر حضور الأدباء الكلاسيكيين من خلال دراسة قواعد اللغة اللاتينية. في المدارس الخاصة في القرن الثاني عشر، التي لم تتأخر الكنيسة في تنظيمها، كانت تدرس الصنائع الشريفة كما سميت منذ القرن الخامس والتي كانت تشتمل على «ثلاثية» *Trivium* فنون الخطاب أو الفنون المنطقية (القواعد، البيان، والمنطق) وعلى

«رباعية quadrivium» فنون العدد (الحساب، الفلك، الهندسة والموسيقى). احتل الشعر اللاتيني منزلة الشرف، وكان الجدل الطريقة المميزة لشرح النص. قاد تأسيس الجامعات في العصر الوسيط إلى إعادة تنظيم النصوص المدرسية. تميز التعليم يومذاك بالطريقة المدرسية (*expositio quaestiones et disputatio* *عرض، أسئلة، مناقشة)، التي تسمح بممارسة النقد والرفض شكلت النصوص الأدبية المقررة ذريعة للنقاش.*

تسببت المواجهة التي حصلت في القرن السادس عشر بين الكاثوليك والبروتستانت في فتح مدارس شعبية لكل من الطرفين، حيث شكلت النصوص المقدسة أيضاً مادة القراءة الأساسية. أما تجديد التعليم فقد جرى بخاصة في الكليات ـ ظهرت أولاها في نهاية القرن الثاني عشر ـ.

مع ظهور الكلية الملكية (الكوليج دي فرانس اليوم) سنة 1530، شجع فرنسوا الأول تعليم الآداب والفنون. اعتمد التعليم عند اليسوعيين الذين فتحوا أول كلية لهم سنة 1556 على مجموعة دراسات مشتركة مؤلفة من صفوف قواعد، آداب قديمة وبيان. تم تثبيت مجموعة الدراسات هذه سنة 1586 فيما عرف باسم *«Ratio studiorum»*. حلت الآداب الكلاسيكية فيها شرفياً ولكن التعليم المحصور باللاتينية شجع الرياضة الفكرية بشكل خاص. شجعت المعاهد الدينية فيما بعد اللغة الأم. مارس اليسوعيون الذين كانوا يديرون ما يقرب من مئة معهد في فرنسا نفوذاً قوياً على التعليم الثانوي حتى سنة استبعادهم في 1762. سد مسدهم في 1766 إنشاء مؤسسات تمنح شهادة الأستاذية في الآداب. كانت المعاهد وقفاً على الفتيان، بيد أن مسألة تعليم الفتيات طرحت أيضاً. في عهد لويس الرابع عشر علينا أن نشير إلى حدث عابر قيام دار لتعليم الفتيات في سان ـ سير على مقربة من فرساي. بهدف إعدادهن للرهبنة أو للحياة المنزلية، كانت الطالبات يدرس تاريخ فرنسا والأدباء الفرنسيين المعاصرين (فينيلون، لافونتين، بوسييه، الخ). هن من مثلن ولأول مرة *«ايستير وأتالي»*. في تلك المرحلة تحقق التقدم العلمي والفكري خارج الجامعات: وهكذا فإن إنشاء الأكاديمية الفرنسية (1635)، أكاديمية النقوش والآداب الجميلة (1663)، وحتى أكاديمية العلوم (1666) ساهمت جميعها في انطلاق الآداب.

حتى القرن التاسع عشر تميز التعليم الأدبي بدروس قواعد اللغة اللاتينية، شرح النصوص الكلاسيكية والتمارين البيانية. اعتباراً من القرن الثامن عشر بدأت الأهمية تعطى للأدباء الفرنسيين (باتو Batteux، *«محاضرات في الآداب الجميلة»* 1747).

وغدت الفرنسية لغة التعليم الابتدائية لفترة قصيرة وذلك لأطفال الصفوف التمهيدية.

بعد قيام الثورة، صدرت سلسلة مراسيم لصالح وطنية التعليم وبالتالي تعميم اللغة الفرنسية في مختلف أرجاء البلاد. لكن عملية تأميم التعليم في فرنسا لم تحدث إلاّ في عهد «الامبراطورية» وظهرت المراحل الثلاث، الابتدائية الثانوية والتعليم العالي. أنشئت الثانويات سنة 1802 والجامعة الإمبراطورية (أو النابوليونية) سنة 1806. ومنذ ذلك الحين وتحت سيطرة «الدولة» صار «للمدرسة» رسالة مدنية ووطنية. منظمة من قبل الكليات الجامعية، تولت الشبكة الثانوية تعليماً للأدب. خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، هذا على الأقل، عوملت الآثار الأدبية باعتبارها «كلاسيكية»، بمعنى أنها صالحة لأن تكون نموذجاً يحتذى. كانت الآداب تشمل أيضاً المواعظ وخطب المراثي والحكايا التاريخية. كان الإنشاء المدرسي في الصفوف العليا يأخذ شكل الإسهاب في الكلام والخطابات البيانية. غابت هذه الممارسات أحياناً كما في كيبيك حيث كان التعليم الثانوي مستغرقاً وبشكل خاص في حلقات دراسية ومعاهد كلاسيكية خاصة إلى أن ظهرت معاهد التعليم العام والمهني (CEGEP) سنة 1967 وهي مؤسسات عامة تابعة للدولة. في بلدان فرانكوفونية أخرى يتوازن دور الدولة، مهما بلغ نفوذه، مع وجود تعليم حر، علماني أو ديني، له مناهجه الخاصة.

بيد أن الممارسات المدرسية تختلف بنسبة أقل بفعل شبكيتها منها بفعل الأوساط الاجتماعية التي تتوجه إليها، عبر تاريخه الطويل لبّى تعليم الأدب أهدافاً تربوية واسعة ذات طابع مدني، أخلاقي، ديني أو وطني. يخدم الأدب الهوية الوطنية. نادراً ما نعلم النتاج باعتباره غاية بذاته أو لتنمية حالات الإبداع. بالتعامل مع النماذج نهدف إلى تعلم التفكير، والتعبير والتصرف السليم كمواطن صالح. لا يمكن الفصل بين الحق والخير والجمال. لم تغب الاعتبارات الأخلاقية عن المناهج المدرسية في القرن العشرين. اختيار الآثار التي تدرس لأجل قيمتها المثالية أو التهذيبية مؤثر قوي. لكن الرقعة الأدبية المهتمة بالتاريخ أو بالفصاحة باتت ضيقة (وعملياً اختفت فيما يرجع للتاريخ).

تختلف مستويات الإعداد الأدبي بحسب البلدان، ولكنها منظمة بشكل واضح في كل مكان. في المرحلة الابتدائية، يقدم الأدب على شاكلة نصوص (شعرية بشكل خاص) تُقرأ أو تحفظ أو تغنّى. قسم مميز من الإبداع المعاصر، حتى وإن يكن قليل الشأن في الحقل الأدبي، يوجه بشكل خاص إلى الصفوف ما بين عمر 6 ـ 12 (أدب

الطفولة والفتيان) وإن بشكل محدود. الوضع أكثر تعقيداً على المستوى الثانوي. تحدد المناهج أهدافاً جديدة. تتوسع البنية لتشمل نتاجاً معاصراً وأدباء معاصرين. تشمل في كيبيك أدباء يمثلون الأدب الكيبيكي. في البلدان الفرانكوفونية بعامة، وفي نهاية القرن العشرين كان كبار كلاسيكي الأدب الفرنسي لا يزالون يحتلون منزلة هامة في التعليم الثانوي. في فرنسا شهدت المناهج الدراسية عودة إلى دراسة الآثار «التي تحمل مرجعيات ثقافية أساسية». في هذه الأثناء، اهتم الجميع تقريباً بالقدرة على امتلاك الخطاب وعلى الأهليات العملية للتعبير. وخلاصة القول إن «المدرسة» هي مكان تأسيس المظهر الخارجي للقراءة والكتابة. وهكذا فإن المناقشات التي تتناول نصيب ومنزلة الأدب في «المدرسة» هي في الواقع مناقشات تدور حول الطرق التي نرى فيها هذه المظاهر والأدب ـ باعتباره غاية أو خزان من المعارف والنماذج الثقافية. شهدت فرنسا عند منتصف القرن معركة حول تعليم الفرنسية والآداب في مرحلة شهدت دراسة جميع التلامذة حتى نهاية المرحلة الثانوية والغالبية منهم في مرحلة التعليم العالي: حصر الأدب ببعض النصوص التقعيدية للحداثة، أو النفعية التواصلية، أو من باب أولى كما تقترح المناهج، تعليم مرتبط باللغة لأدب ضمن رؤية أوسع، ويندرج أحدهما كما الآخر في علاقاتهما مع سائر الفنون اللغوية والممارسات الثقافية؟

في التعليم العالي، حيث يتم إعداد الأساتذة والمختصين، صارت الآداب موضوعاً لتعليم خاص: دراسة الآداب الكلاسيكية أو الخاصة، للغة والآداب الرومانية (بلجيكا). تقيم الروابط مع البحث المعاصر وتنفتح غالباً على الآداب الفرنكوفونية. النظام الفرنسي لمنح شهادة الامتياز يتطلب أيضاً تخصصاً قوياً يقود الطلاب إلى معرفة قوية بالأدباء المقررين في المنهج في السنة التي تجري فيها المباراة. الأطر التنظيمية لهذا التعليم في غالبية البلدان هي التاريخ الأدبي، تحليل النص، والأدب المقارن. تقضي تقاليد العالم الأكاديمي بإعطاء حيّز ضيّق للتعابير الأدبية القليلة المشروعية مثل النتاج الواقع على تخوم الأدب، الأدب الواسع الاستهلاك (البست ـ سيلرز)، أدب الفتيان، أو اللغات الجديدة كلغة الصور الثابتة أو المتحركة. حضور الأدب الحي فيه ضعيف، هذا وقد شرعت المناهج الفرنسية (1995 ـ 2000) إدخال أدب الفتيان إلى الكلية، والأدب المعاصر إلى الثانوية. لا يتناول التعليم، اللهم إلاّ بشكل استثنائي جداً، الكتابة الأدبية بالذات. ولكن «المدرسة» باعتبارها فضاء لترسيخ الأعلام، غالباً ما نجد هؤلاء في الممارسات

الأدبية سواء كمصادر، وسواء كموضوعات للمحاكاة الساخرة أو للمعارضة: وهكذا فإن رابليه يسخر من الأساتذة المتحذلقين ومن فصاحتهم الجوفاء، كما أن البحور الإسكندرية البودليرية تستعيد أحياناً ما عند بوالو بعد تغييرها. وبمعنى أوسع فإن «المدرسة» واحدة من الموضوعات التي طالما استثمرت من قبل الآثار الأدبية (ڤاليس مثلاً في *«الولد»* 1879)، صور المعلمين (*«كريبير»* في *«الدم الأسود»* لمؤلفه ل. غييو 1935)، أو أبحاث في طرائق التعليم (من مونتيني وفصله عن *«المؤسسة»* إلى روسو في *«إميل»*، 1762، وسواها الكثير). لم يتوقف الأدب عن تمثيل «المدرسة» كما لم تتوقف المدرسة عن تمثيل الأدب ونقله.

Compagnon A., *La Troisième République des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1983. - Dainville F. de, *Les Jésuites et la formation de l'honnête homme moderne*, Paris, Minuit, 1966. - Haudart-Mérot V., *La culture littéraire au lycée depuis 1880*, PUR, 1998. - Melançon J., Moisan C., Roy M., *Le Discours d'une didactique, La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852 - 1967)*, Québec, Nuit blanche, 1988. - Prost A., *Histoire de l'enseignement en France (1800 - 1967)*, Paris A. Colin, 1977.

ماكس روي

راجع: القانون؛ تعليم الأدب؛ المؤسسة؛ القراءة، القارىء؛ العُرف؛ التلقي.

مدرسة جنيف ÉCOLE DE GENÈVE

راجع: النقد الموضوعاتي

المدرسة الرومانية ÉCOLE ROMANE

راجع: الرمزية

مدرسة فرانكفورت ÉCOLE DE FRANCFORT

ضمت مدرسة فرانكفورت، وخاصة في السنوات الواقعة ما بين 1920 ـ 1950، سلسلة من الباحثين والفلاسفة الذين تعاملوا مع المجتمع الصناعي من وجهة نظر نقدية. موضوعة تحت يافطة «نظرية نقدية» للعالم الاجتماعي تناولت مؤلفاتهم أبحاثاً فلسفية واجتماعية ذات بعد أخلاقي وسياسي في ميدان *«التاريخ الثقافي»* *(Kulturgeschichte)*. إلى جانب الموسيقى والفنون البصرية، احتل الأدب منزلة مهمة باعتباره موضوعاً للدراسة (بودلير ومالارميه بخاصة) وباعتباره رمزاً للتعارضات في عملية الخلق الفني في آن.

أسست سنة 1923 في فرانكفورت *«مؤسسة الأبحاث الاجتماعية»* *(Institut fûr*

(sozialforshung، وإزاء صعود النازية انتقلت إلى جنيف، ثم انتقلت في سنة 1941 إلى الولايات المتحدة (جامعة كولومبيا). بعد الحرب تشكل فرع منها في ألمانيا (هذا الفرع هو «مدرسة فرانكفورت» بالمعنى الحصري للكلمة) فيما استمر نشاطها أيضاً فيما رواء الأطلسي. ناشطوها الأساسيون هم تيودور . و. أدورنو (1903 ـ 1969) وماكس هوركهايمر (1895 ـ 1973). قام جيل ثان بالحفاظ على شهرة المؤسسة في نهاية القرن العشرين؛ تميزت على وجه الخصوص بأعمال جيرغن هابرماس وليو لووانتال.

في المجال الأدبي، رفض هذا التيار في آن معاً النظرية الماركسية في الانعكاس ونظرية الفن للفن. أكد على الوقائع الاجتماعية التي يساهم الفن في كشفها وعلى دروه كقوة وشكل مقاومة للمجتمع الرأسمالي. ترجمت أعمال مدرسة فرانكفورت الأولى في مرحلة متأخرة، كذلك لم يتأثر بها النقد الأدبي الفرانكفوني إلاّ في نهاية سبعينيات القرن الماضي. صادف هذا مع إعادة اكتشاف كتابات و. بنجامين الرائدة التي جاءت على هامش «المدرسة» بالمعنى الدقيق وضمن سياق معركة حامية أحياناً مع أدورنو.

مستنداً إلى سلسلة من المفاهيم القليلة التنظيم والمنبثقة من موروثات فلسفية متناقضة أحياناً مثل اللاهوت اليهودي والماركسية، وإن كانت مخصبة نقدياً، نشر بنجامين ما بين 1930 و1940 «علم اجتماع حساس». رأى أن الآثار الفنية يجب أن تُفهم على ضوء ما أسماه «هالتها». يفترض هذا من جهة، الحفاظ على مسافة ترجع الأثر إلى كيفية استخدامه "*in illo tempore*"، إلى أصله الشعائري أو الثقافي، إلى الممارسات الاجتماعية المرتبطة به والتي أعطته معنى، ومن جهة ثانية «الاشراقة أو «تأثير صدمة» في لحظة التلقي لموضوع يُمتلك بوجود هذا الأثر من جهة، وبما فيه مما يتجاوز كل قدرة عقلية على الفهم من جهة ثانية: *«إن نشعر بهالة شيء يعني منحه القدرة على رفع العينين» («حول بعض المعاني البودليرية»* 1939). بنجامين، الذي تماهى بكل طيبة خاطر مع المتسكع وجامع الخرق البودليري، عمل كجامع للطرائف والتفاصيل والاستشهادات والصور التي رأى فيها تثبيتاً للحظات يبدو فيها الاجتماعي مرئياً ومقروءاً. هندسة معمارية الزجاج، التصوير، أو السينما، بات لها صدى في نتاج بودلير ومالارميه أو السرياليين. أفضت هذه المسيرة إلى مؤلف ضخم، بقي على شاكلة شذرات كان بنجامين يتوقع تخصيصه إلى *«باريس عاصمة القرن التاسع عشر»* (مع عنوان فرعي «كتاب المقاطع»، ترجمة ج. لاكوست، باريس ليه سيرف 1989). إن التفكير «بالهالة» في المؤلفات يسير جنباً إلى جنب مع مبدأ الفائدة العملية، السياسية بخاصة. قريباً من مواقف بريخت، دعا، على طريقة السينما السوفياتية، إلى

تسييس الجمالية قاطعاً مع الدعوة البرجوازية إلى الفن الخالص ومتجاوباً مع «تجميلية السياسة» التي بشّر بها الفاشيون.

مغتذياً من أبحاث بنجامين التي ساهم في جعلها معروفة نتيجة إخضاعها لمشاحنات مرة، كان هاجس أدورنو الأبرز قلب المسيرة المتبعة من قبل النقاد الأدبيين الماركسيين. شديد الحرص على تبيان التعارضات المكونة لآثار الطليعيين (الذين جنحت شكلانيتهم إلى القطع مع كل فعالية عملية)، انصرف إلى دراسة الآثار التي لا تدعي لنفسها كشف الاجتماعي والتي تقيم معه علاقات تباعدية أو إنكار نقدي. يعتمد في مقاربتها على تثبيت معارف تاريخية واجتماعية، ولكنه يحدد قائلاً: «هذه المعرفة ليست حاسمة إلاّ إذا اكتشفت بعفوية مطلقة في الموضوع المعني» (ص 47). رأى في الآثار الكبيرة تجاوزاً للإيديولوجيا بتأمله للغة التي أفسحت في المجال لتجربة استثنائية متفوقة، يزيد من إبرازها تصنع العلاقات الاجتماعية المألوفة: هذه هي التجربة التي قام بها في إبهام النصوص المالارمية كما في نقد بول ڤاليري. اتجهت أفكار أدورنو، التي ظهر القسم الأهم منها بعد سنة 1945، للتساؤل حول وضعية الفن في عالم سمح من جهة بغياب الحس الإنساني بشكل مطلق عن المجازر ونظم المعتقلات، ومن جهة ثانية يميل لإخضاع النتاجات الجمالية للعقلانية التجارية «لصناعة الثقافة» المستندة إلى دعائم إعلامية قوية.

ابتعد المفكرون الذين أعدهم أدورنو شيئاً فشيئاً عن النظرية النقدية الأولى ليصبح لهم خطابهم الخاص في العالم المعاصر. عرض هابرماس في *«خطاب الحداثة»* (1985، ترجم إلى الفرنسية 1987) وفي *«نظرية الفصل التواصلي»* (1981، 1987) فكرة فلسفية تضم إرث التنوير الذي يجعله في مواجهة قوية مع الخطاب «اللاعقلاني» لما بعد الحداثة المعتمد في فرنسا والولايات المتحدة. درس ليو لوونتال من جهته وسائل الثقافة الشعبية وسوسيولوجيا الأدب (Literature and mass culture 1984).

Adorno Th. W., *Notes sur la litérature [1958]*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984. - Adorno Th. W., Horkheimer M., *La dialectique de la raison [1944]*, trad. E., Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974. - Jay M., *L'imagination dialectique. L'école de Francfort*, Paris, Payot, 1977. - Jimenez M., *Vers une esthétique négative, Adorno et la modernité*, Paris, Le Sycomore, 1983. - Rochlitz R., *Le désenchantement de l'art, La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gaillmard, 1992.

باسكال دوران، پول آرون

راجع: النقد الإيديولوجي؛ الإيديولوجيا؛ الماركسية؛ وسائل الإعلام؛ نظرية الانعكاس؛ سوسيولوجيا الأدب؛ نظريات الأدب.

مدرسة كونستانس ÉCOLE DE CONSTANCE

راجع: التلقّي

المدرسة الليونية ÉCOLE LYONNAISE

راجع: النهضة

المدرسية SCOLASTIQUE

(نسبة إلى «سكولا» المدارس الفلسفية الشهيرة في العصر الوسيط حيث سادت فلسفة أرسطو في التدريس)

تعني هذه الكلمة طريقة في تحليل الفلسفة واللاهوت وتدريسهما، طريقة متماسكة نسبياً، انتشرت في جامعات أوروبا الغربية في المرحلة المتأخرة من العصر الوسيط. منبثق من الطريق الأرسطية والعربية في التعليم، يقوم المنهج المدرسي على التفسير والنقاش الخاص بالعالم التربوي الوسيط. استعملت لفظة «نيو ـ سكولاستيك/ المدرسية الجديدة» في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين للدلالة على طريقة في تدريس اللاهوت تستند إلى مبادىء المدرسية.

ربما نشأت المدرسية في مدارس الحقوق (في بولونيا تحديداً)، لتنتقل بعد ذلك إلى الفلسفة واللاهوت بواسطة أساتذة مثل أبيلار وبيار لومبار. «*الكذا واللا*» لأبيلار، و«*الممسرح*» لهيغ دي سانت ـ فكتور يعجان بالجدل: يميز أحدهما الشرح عن تأملاته، ويميز الآخر البنية باستخدامه «*المع*» و«*الضد*». في القرن الثالث عشر، أخلى التفسير، الذي يستخرج المعاني الأربعة للكتّاب المقدس «التأويل»، أخلى الساحة لعرض جمعي لمعطيات الإيمان: انتشرت المدرسية أول الأمر كممارسة جامعية «*disputatio*». أمام مجموعة من الكهنة، يقوم طالب بالتعاون مع أستاذه بشرح نص «lectio» يثير قضية ما أو عدة قضايا *(quaestiones)*. كما يجيب على مناظرة ترد فيها اعتراضات الجمهور «*disputatio*»، ثم يقوم الأستاذ باستخلاص الجميعة «*determinatio*»: تأخذ هذه وضعها المستقل عن النص الأصلي. مورس المنهج المدرسي في نمط من الكتابات «المجملات» والتي يعتبر أفضلها «المجمل اللاهوتي» لتوما الأكويني. ليقيم منظومة تتعلق بتبصره في الحقائق الموحى بها، أضاف توما الأكويني إلى أدوات التأويل الموروثة (الأناجيل والتوراة والكتاب المقدس، الأدب

الأبائي) «حكم» بيار لومبار 1160، تأويلاً للاهوت المسيحي أقرب إلى الجميعة. وبتأثير من ابن سينا وابن رشد، اقتبس عن الأرسطية أساليبها المنطقية في التقسيم والتمييز، كما التقسيم الثلاثي للتفكير في الماورائيات والطبيعة والأخلاق. غير أن قسماً من الوسط الكنسي، خشي أن يؤدي تنظيم الحقائق الدينية بالاعتماد على الفلسفة اليونانية والعربية إلى تعريض الموروث المسيحي للخطر، والممارسة العقلية إلى تدمير لامشروطية الإيمان: في القرن الرابع عشر، وضعت أسمائية دين سكوت، ثم غييوم دوكهام حدوداً للمدرسية بتمييزها بين «القدرة المطلقة» للّه التي يعجز العقل عن فهمها، و«القدرة الإلهية المنظمة» الخاضعة لقوانين الطبيعة. عرضة أحياناً لمجادلات بارعة، تعرضت المدرسية للانتقاد من قبل الأنسيين والبروتستانت، قبل أن تتعرض لهجوم الديكارتيين والـ «Aufklärung» الذين حددوا للعقل أهدافاً أخرى مغايرة لفهم العالم من ضمن رؤية مسيحية. درست النيو ـ مدرسية في جامعات أوروبا الكاثوليكية، وبخاصة عند اليسوعيين. كانوا يرجعون إلى نتاج توما الأكويني للإفادة من أساليبه الشكلية أكثر من الإفادة من استنتاجاته.

شكلت المدرسية حدثاً ثقافياً أساسياً في العصر الوسيط. على المستوى اللاهوتي، سمحت بإرساء وضعية جديدة للعلاقة القائمة بين العلم والمعتقد. تمت المقاربة بين مبادئها الشكلية ومبادىء الهندسة المعمارية القوطية (پانوفسكي): خادمة للاهوت (*ancilla theologiae*) تماهت مع القومية التي أقامت (*concordia discordantium*) (تناسق الأضداد) العقل والإيمان. على المستوى التأويلي، قدمت مزيداً من العلمية، ومنهجاً تحليلياً مختلفاً عن التفسير والشرح التقليديين (حلقة تأويلية) ومجموعة من النصوص والقراءات. واكب ظهور مناهج جديدة في التحليل ظهور تساؤلات جديدة أدت إلى طرح تساؤلات حول مدى سلطة النصوص المكرسة والقانونية.

شجعت المدرسية أيضاً اعتماد المعايير العلمية في نصوص تنتمي إلى العقيدة المشتركة أو القناعة الخاصة. أدت عملية القطع التي حدثت في عصر النهضة داخل الحقل الديني بين المنهج المدرسي والمنهج التأويلي النحوي الذي ظهر في المرحلة المتأخرة من العصور القديمة، أدت إلى تأسيس مذهب أدبي داخل الحقل الجامعي. وبخلاف المدرسية، يركز المذهب الأدبي على قيام نمط إجماعي، جماعي وخاص حول النص القانوني.

Chenu M.D., ***La théologie comme science au XIII^e^ s.***, **Paris, Vrin, 3^e^ éd., 1957. -Grabmann M.,** ***Geschichte der scholastichen Methode,*** **Freiburg, 1906-1911. -Le Goff J.,** ***Les intellectuels au***

Moyen Âge, Paris, Le Seuil 1957. -Panofsky E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, 1951, Paris, trad. P. Bourdicu, Minuit, 1967. -Verger J., *L'essor des universités au XIII*ᵉ *s.*, Paris, Le Cerf, 1997.

ڤيرونيك دومينغيز

راجع: الشرح؛ التأويل؛ الشكلانيون؛ الإصلاح الكاثوليكي؛ الدين؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ التقليد.

مدغشقر MADAGASCAR

الأدب المدغشقري المكتوب بالفرنسية هو أدب ناشىء في بلد يقع في المحيط الهندي. ظهر بشكل بارز في نهاية الحرب العالمية الثانية بالتزامن مع حركة الزنوجة مما سبب تشويشاً وبلبلة: نسب خطأً إلى الآداب الأفريقية. بدأ أدباً معترضاً على فرنسا، ذوى بعد الاستقلال، ولكنه عرف بعض النهوض منذ عدة سنوات. رغم مدغشقرة البلاد، فإن الأدب الفرنسي فيها لا يزال حياً يشهد على ذلك نتاج الجيل الجديد.

وصل الأوروبيون إلى مدغشقر المعروفة باسم «الجزيرة الكبيرة» (حوالى نصف مساحة فرنسا) في القرن السادس عشر. وطوال مئتي سنة استخدمت أراضيها كمحطة للمتوجهين إلى الهند. في القرن التاسع عشر تم توقيع اتفاقيات إنكليزية ـ مالاغاشية، غير أن انهيار ملكية «ميرينا» سمح لفرنسا بالحلول شيئاً فشيئاً محل إنكلتره. ما بين 1890 و1895، استطاعت حملة فرنسية السيطرة على المدن الواحدة تلو الأخرى. استمرت السلطات الفرنسية قائمة هناك رغم تعرضها الدائم للتمرد الشعبي حتى سنة 1960، سنة الاستقلال.

في منتصف القرن التاسع عشر قام مرسلون فرنسيون بجمع وترجمة «هينتيني» إلى الفرنسية وهي قصائد صغيرة تقوم على التلاعب بالكلمات وأمثال متوارثة ومقدسة. كان هذا العمل أول ظهور باللغة الفرنسية لأدب مالاغاشي حقيقي. قدم جان پولهان سنة 1913 ترجمة أكثر دقة (*الهان ـ تينيس ميريناس، أشعار شعبية مالاغاشية*).

ظهر بعد ذلك أدب مالاغاشي حديث. اعتادت الصحف، منذ نهاية القرن التاسع عشر، على نشر قصائد ونصوص نثرية قصيرة (غالباً ما تكون أقاصيص أو أمثال خرافية). نشر جان ـ جوزف رابيريڤيلو سنة 1924 أول ديوان شعري بالفرنسية «*كأس الرماد*» سرعان ما اتبعه بديوان آخر «*غابات*» (1927) و«*أحلام تقريباً*» (1934) حيث يعالج الشاعر فيما يعالج موضوعات الزنجية والعبودية.

ينتمي رابيريڤيلو إلى «الثلاثية المالاغاشية» مع جاك رابيمانانجارا (*انتسا* 1956)

وفلاڤيين رانيڤو (*الظل والريح* 1947). سنة 1930 نشر المربي شارل رينيل «*قصص من مدغشقر*» (جزآن 1910 وبعد الوفاة 1930). استمر الكتاب الذي نشره ليوپولد سنغور «*انطولوجيا الشعر الزنجي الجديد والمالاغاشي باللغة الفرنسية*» سنة 1948 استمر زمناً طويلاً المرجع الأهم للأدب المالاغاشي.

كما استمر النشاط الأدبي المالاغاشي ما بين 1950 و1960 يحمل جذوة مقاومة الاستعمار. ظهر في هذه المرحلة أدباء مثل ريجيس راجيميزا ـ راوليسون (*أزهار الجزيرة الحمراء* 1948) «*وپول رازافيماهازو*» (*حزمة منسية* 1948) الذين أثروا على العديد من الشعراء.

ظهرت أول رواية مالاغاشية سنة 1965: «*لصوص البقر*» لرابيريزون. ومنذ 1970 اهتم الجيل الجديد من الأدباء بالصراع الاجتماعي ما بين التقليد والحداثة، هذا هو الحال مع الروائيات شارلوت ـ اريزوا رافينومانجاتو (*البتلة القرمزية* 1985) وميشال راكوتسون (*حمام الذخائر* 1988). وحديثاً أثبت اكتشاف جان ـ لوك راهاريمانا (*البرص* 1992) أصالة ونضج الأدب المالاغاشي.

لا يمكن للأدب في مدغشقر باللغة الفرنسية إلا أن يكون أدب لغة ثانية، ذلك لأن المالاغاشية هي اللغة الأم لجميع السكان. ظُن أن عملية مدغشقرة البلاد التي تلت الاستقلال سوف تنال من الأدب الفرانكوفوني، ولكن بحكم أن لا أحد يتحدث بالمالاغاشية خارج البلاد، لذلك استمرت الفرنسية لغة أساسية في عملية التواصل الخارجي. يبدو مستقبل الأدب الفرانكوفوني واعداً نسبياً، رغم غياب نشر مالاغاشي حقيقي، ذلك أن معظم المؤلفات المهمة ينشر في باريس.

ومع ذلك فإن هناك آلاف الحكايا والأمثلة الخرافية والقصص المبعثرة في جرائد ودوريات تستحق الجمع. وفي كل سنة يزداد عدد الروايات المنشورة رغم كل شيء، وخاصة خارج البلاد (تأثير علاقة المحيط بالمركز الفرنسي). محلياً تشكل الحياة الثقافية الفرانكوفونية ظاهرة هامشية ونخبوية نسبياً.

Hausser M. & Mathieu M., *Littératures francophones III: Afrique noire, Océan Indien*, Paris, Belin, 1998. -Joubert J.-L., *Littératures de l'océan Indien*, Vanves, EDICEF/AUPELF, 1991. -Noiret F., *Chants de lutte, chants de vie à Madagascar. Les Zafindraony des pays Betsileo* (2 vol.), Paris, L'Harmattan, 1995. -Rouch A. & Clavreuil G., *Littératures nationales d'écriture française. Afrique noire, Caraïbes, Océan Indien*, Paris, Bordas, 1986. -Coll.: «Nouveaux paysages littéraires. Afrique, Caraïbes, Océan Indien, 1996-1998/1», in *Notre Librairie*, n°135, sept.-déc. 1998.

ميشال تيتو، آن ـ ماري بوسك

راجع: المركز والمحيط؛ الأدب الاستعماري؛ الفرنكوفونية؛ ما بعد الاستعمارية؛ الرواية.

مدلول اللفظة (المعنى، التعبير والعبارة) SIGNIFICATION

يعني مفهوم المدلول، العلاقة الدلالية التي تربط ما بين لفظة وذات. إنه يتناول الأشكال المتغيرة التي يحدد فيها المدلول ويفهم، وبالتالي فهو يختلف عن المعنى، الذي يعني علاقة ثابتة بين الدال والمدلول.

صيغ في سياق منطق العصر الوسيط (ما بين القرن الثاني عشر والرابع عشر)، كان هذا المفهوم موضوعاً للمناظرات بشكل مستمر. كان يدور يومذاك حول الكلمات والعلامات، تاركاً أشكال الخطاب والنصوص للمنهج التأويلي. يرى المفهوم الواقعي أن مدلول لفظة ما يوازي ذاتاً موضوعية، فيما ترى الأسمائية أنه يوازي مفهوماً. ميز منطق العصر الكلاسيكي، بعد ذلك بين الأشياء والأفكار التي هي صور للأفكار («*منطق*» بور ـ رويال 1662). في القرن العشرين، وبعد أن اهتمت فلسفة المنطق بمسألة المدلول، انتقلت هذه القضية إلى علوم اللغة. حددت «*محاضرات في الألسنية العامة*» (1916) ل. ف. دي سوسير العلامة اللغوية، على أنها ذات لها وجهان، تتألف من دال (شكل صوتي) ومن مدلول (مفهوم). يؤكد هذا التصور للغة على الصفة العشوائية (الاصطلاحية) للعلامة، ويستبعد كل اعتبار علمي عن العلاقات بين اللغة والفكرة، وبين اللغة والواقع. يجري تناول الدلالة بواسطة الاختلافات بين العلامات. ولكن تبقى مسألة المرجعية. يرى أوغدين وريتشارد (*«The meaning of meaning»* 1928)، أن العلامة لا تحيل إلى الموضوع مباشرة (أو الكلمة إلى الشيء)، ولكنها تحدده بوساطة المدلول الذي يشتمل على فكرة المرجع. ميز أ. بنفينيست (1964) بين «مستويات من التحليل الألسني»، مما يسمح بالتنبه إلى تعقد التعبير: رأى أن الوحدات تنتظم من الأكثر بساطة «مستوى التحليل الألسني» (السمة المميزة للعلامة) وصولاً إلى الأكبر إحكاماً (الجملة). طبقت هذه المبادىء الأساسية، فيما وراء الكلمة، في تحليل الوحدات الصوتمية، اللفاظية الجملية، وصولاً إلى النصوص نفسها. في «الشكل والمعنى في اللغة» (1966)، اقترح بينفينيست التمييز بين مستويين لتنظيم اللغة: السيميائي (العائد إلى العلاقات التي تقيمها العلامات في المنظومة) والدلالي (العلاقة مع مرجع). في موازاة ذلك، دعت «فلسفة اللغة العادية» ـ المنبثقة عن نقد للمنطقية ـ انطلاقاً من ج.ل. أوستن، إلى التفكير «باستخدامات اللغة». طرح انتشار «البراغماتية التمامية» (في الدلالية)، طرح فرضية «آليات المعنى» (أو. ديكرو، «*القول والمقال*» 1985). ترتكز رؤاه على إعادة

تحديد لمفهوم اللغة، التي لم يعد يراها «منظومة علامات» وإنما «مجموعة أدوار». وهكذا اتسع ميدان الدلالة إلى دراسة مختلف أشكال ومظاهر المضمر (المفترض، المتضمن. . .) وشق الطريق أمام نظرية عامة لاستراتيجيات الخطاب في النصوص. ومن جهة أخرى، وفي نفس الوقت، تشكل مشروع «سيميائية» تتميز بأنها «علم العلامات داخل الحياة الاجتماعية» (ر. بارت، *«أساطير»* 1957). أخذت على عاتقها عملية تحليل منظومات الدلالات الإضافية أكثر من تحليل العلامات، وبالتالي اللغة الحاملة للإيديولوجيات. ابتدع بينفينست هو الآخر مفهوم المدلولية (طرائق التعبير عن منظومات علامات غير لغوية)، بتشخيص روابط الإنزياحات الموحدة للمنظومات المختلفة.

تفترض السيميائيات المتنوعة قابلية نسبية للتحول لدى مختلف المنظومات: ترى مدرسة بالو آلتو («التواصل الجديد» 1981)، إننا نمر من تماس تحليل الدلالة، وصولاً إلى معطيات معنى، تتجسد بثقافة بكاملها. توحد هذه الأعمال المتعددة عملية تحليل النصوص والأدب، وتلتقي مع الموروث الآخر لدراسة التعبير، أو شرح النصوص التأويلية. يتناول التفكير الحالي مسألة التلقي. يرى ف. راستييه («المعنى والنصية» 1989) أن العمل على النص «موضوع منفصل تماماً عن الألسنية» غير قابل للفكاك عن «المحيط» الثقافي، السياق. وهكذا فإن نظرية التعبير تستعاد هنا ضمن تصور تأويلي عام. وبالتالي، تغدو المسألة المركزية هي مسألة تغير الدلالات المحتملة بحسب الظروف والأحوال. يبدو هذا على شيء من الوضوح في الملفوظات ذات المعنيين: وهكذا فإن عبارة «كم أنت ذكي!» التي تقال للسخرية، لها «معنى» حرفي ولكنها ذات دلالتين، بحسب ما إذا كان المتلقي قادر على فهم السخرية أم لا. التفكير بالتعبير، وبصرف النظر عن المنافسة الحالية بين المدارس والمناهج (الألسنية، النقد الأدبي. . .) هو إذن نقطة التبئير ـ وغالباً الضالة ـ في كل عملية مفسرة.

Bertrand D., *Précis de sémiotique littéraire* Paris, Nathan, 2000. -Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome I, 1966; tome II, 1974. -Coquet J.-C., *La guête du sens. Le langage en question*, Paris, PUF, 1997. -Rastier F., Sens et textualité, Paris, Hachette, 1989. -Szondi, Peter, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Mayotte Bollack, Paris, Le Cerf, 1989.

جورج ـ إيليا سارفاتي

راجع: السياق؛ الهيرمينوطيقيا؛ التهكم؛ البراغماتية؛ علم الدلالة؛ السيميائية؛ العلامية؛ النص.

المدونة CORPUS

راجع: الفيلولوجيا

المذكرات MÉMOIRES

المذكرات، هي أولاً، وكما يدل على ذلك الاسم مجموعة ملاحظات تهدف إلى الحفاظ على أثر حدث ما، أو بيان كلفة. تحتفظ أوائل نتاج هذا النوع ببصمات هذه الوظيفة الأولى: مذكرات تاريخية، علمية، قانونية، إلخ. وقد أمكن تحديدها على أنها «علاقات بين وقائع وأحداث خاصة تخدم التاريخ» (*معجم الأكاديميا الفرنسية*»، 1694). تكثر هذه التقارير التي تدرس حدثاً أو ملفاً في زمننا هذا أكثر منها في أي وقت مضى. ولكن في هذا النوع الغزير، دل استخدام الكلمة بصيغة الجمع، منذ القرن السادس عشر، على نوع يساهم وفي آن معاً بالتاريخ (باعتباره وريثاً لرواية الوقائع والحوليات) وبالسيرة الذاتية، وهي حكاية يذكر فيها الشخص أحداثاً يعتبرها جديرة بأن تذكر أو أنها ضرورية للإثبات أو التبرير.

ظهرت أوائل المذكرات في نهاية القرن الخامس عشر. لقي هذا النوع حظوة لدى جمهور البلاط في القرون الثلاثة اللاحقة، ثم عرف منزلة لدى جمهور أوسع. أول من اهتم به من كانوا شهوداً على الوقائع التاريخية (كومين) أو كانوا من الشخصيات الفاعلة (أرستقراطيين، جنرالات، وزراء) محاولين تبيان أفعالهم وتبريرها، غالباً بعد زوال خطوتهم. في فئة «الشهود» يمكننا مثلاً ذكر «*مذكرات بلاط فرنسا*» التي كتبتها مدام دي لافاييت، كما تلك التي كتبها فيما بعد غيزو بدءاً من سنة 1857 «*مذكرات في خدمة تاريخ زمني*». في الفئة الثانية، الأكثر وفرة بما لا يقاس، (والتي لم تطبع نصوصها في الأعم الأغلب إلا بعد وفاة مؤلفيها في القرن التاسع عشر) نجد مؤلفات كتبها أمراء نكبوا، وظهر بينها، في القرن التاسع عشر، مؤلفات أدبية من الدرجة الأولى: «*مذكرات*» لاروشفوكو (1662) وريتز (أعيد طبعها 1765، طبعت بعد الوفاة 1717)، ثم مذكرات سان ـ سيمون (1694 ـ 1723 طبعت 1830)، هذا بشكل خاص، ولكننا نجد أيضاً بجانبها أولى الشهادات الأدبية حيث تمتزج هذه الشهادات مع تبرير المشاركة في الحياة العامة («*مذكرات*» الأب دي مارول، «*مذكرات*» بيرو. . .). التقت المذكرات بعد ذلك مع فن السيرة الذاتية الشخصية الذي بدأ بالشيوع بدءاً من «*اعترافات روسو*» (1782 ـ 1789). اتجه هذان النوعان إلى الاختلاط ولو جزئياً كما تشهد على ذلك «*مذكرات ما وراء القبر*»

لشاتوبريان (1848 ـ 1850) التي تشكل معلماً آخر للنوع. يكمن الفرق بينهما من الناحية العملية، بأنه يفترض في المذكرات أن تشتمل على قسم من الشهادة التاريخية، وأن لا تغطي سوى جزء من حياة كاتبها. استمر النوع مزدهراً منذ تلك الفترة. جذب إليه كبار رجالات الدولة (نذكر مثلاً *«مذكرات الحرب»* لديغول 1954 ـ 1959)، وكذلك الصحافيين، والفنانين، وصغار الناس الذين رغبوا بالتعبير عن آثار تجاربهم (دليل، كتب موجزة ومدرسية ودروس نموذجية «اكتبوا مذكراتكم» تتضاعف، كما تتضاعف الكتابات المماثلة، مثل مذكرات العمال والمهن الصغيرة، التي تبقى للأجيال القادمة كاثبات، إما للتعليم وإما للاقتداء). بالنسبة لعدد من الكتَّاب إنها وسيلة للظهور بمظهر موضوع للكتابة: من خلال بناء ميتولوجيته الخاصة المتجذرة، والأسيرة أحياناً، في الطفولة («طفولة»، ساروت 1983، *«الكلمات»* سارتر 1963، حلقة *«مذكرات شابة عاقلة»* دي بوفوار 1958)، يربط كاتب المذكرات في عملية إبداعية نهائية بين الماضي والحاضر، بين الأنا والكتابة، مجمداً في آن ظروف قدر خاص وقراءة الأثر الناجم عنها. اتخذ هذا النوع المحافظ على قوة حضوره شكلاً انبثق عنه هو «المذكرات ـ المزيفة»، كتابات خيالية أخذت منه الشكل، أو على الأقل التسمية، *«مذكرات شابين متزوجين»* (1841 ـ 1842) لبلزاك، اتخذت شكل رسائل متبادلة، *«مذكرات هادريين»* لمارغريت يورسينار (1951) هي في الواقع رواية تاريخية. حالة نموذجية لألعاب خداع البصر هذه، كتبت الكونتس دي سيغير *«مذكرات حمار»* (1860) وهي من أدب الأطفال: وهذا يدل أنه ومنذ القرن التاسع عشر غدا هذا الفن، الذي قام أصلاً على فكرة الانتشار الضيق، يتمتع بانتشار لا يحد.

في الأصل، كانت المذكرات النوع الذي تلجأ إليه الشخصيات الكبيرة في محاولة لإضفاء الشرعية على أفعالها، سواء بإقدامها على الكتابة بنفسها، أو بالاستعانة بكتاب يعملون لمصلحتها، أو بواسطة أدباء عايشوها (هذا ما حصل مع «مذكرات» ريشيليو، إذ أقدم عدد من الأدباء بعد وفاته على كتابة حكاية تمجد فعاله). من النوافل القول إن لهذه المذكرات رهاناً سياسياً عميقاً مثل مذكرات ريتز، لاروشفوكو، سان سيمون، ديغول، إلخ... أراد هؤلاء الأدباء تخليد أفعالهم، أو الرفع من شأنها لأنهم رأوا أن «التاريخ» لم ينزلها في المنزلة التي تستحق. وبحكم هذا الواقع، يعتبر هذا النوع وثيقة تاريخية (قام مؤرخون في القرن التاسع عشر بنشر سلسلة من مذكرات «النظام القديم»/ «الملكي»). ولكن وبما أن هذا النوع يقوم على رؤية فردية ويهدف إلى التبرير، فعليه تحمل الذاتية التي تدفع إلى كتابة مثل هذه

النصوص. ينطلق منها غالباً في الأصل بزعمه أنه موجه إلى دائرة ضيقة من الأقارب (أصدقاء، أبناء) متوخياً إخبارهم بحقيقة حياة، إكساب فخر للسلالة، تبيان مصاعب مهنة. هذا، وقد اعتمدت المذكرات بادىء الأمر ستراتيجيات نشر على شيء من الفرادة (نسخ مخطوطة، مطبوعات مسروقة حقيقية أو يزعم أنها كذلك). بقي أنه من أجل استمالة هذه الفئة من المتلقين لا بد من اللجوء إلى فن الإقناع بوساطة اللغة، والبرهان على حميمية الأنا، التي تتجلى بشكل خاص بأسلوب البوح، واللجوء إلى النقد الذاتي واستخدام البورترات، والتصوير الذاتي لها، أمور تعتبر من أبرز خصائص هذا النوع. من هنا ينشأ توتر وتجاذب بين التاريخي والجمالي: المذكرات هي واحد من الأنواع الذي يظهر بوضوح الرباط بين الأخلاقي والجمالي. ذلك لأن المذكرات بحكم الطبيعة تشارك في ميدان السيرة، كما تشارك غالباً بالصيغة الأخرى لها أي السيرة الذاتية (بالمعنى الذي تشتمل هذه فيه قبل أن تتخصص بالبوح بسيرة حياة، تشتمل على مجمل حكايا حياة بصيغة ضمير المتكلم).

ورغم محاولات الفصل بينهما (*«اعترافات»* روسو هي شيء مختلف عن «المذكرات» ذلك لأنها لا تعبأ بالتاريخ) إلا أن الروابط بينهما عديدة وغير قابلة للانفصام. وهكذا فإن المذكرات تشتمل على كل إشكالية بذل الجهد من أجل «القول عن النفس»، والنزوع لبناء صرح للذات أكثر من تقديم شهادة صادقة لحقيقة ما، الفوز بالإعجاب عن طريق اللغة والصور أكثر من إبراز دقة الوقائع. أساس هذا النوع هو دائماً التحيز، وحتى الاحتراب، وفي جميع الأحوال الذاتية. بما أنه يشق الطريق أمام إمكانية إماطة اللثام عن مظاهر مستورة لأحداث تاريخية كبيرة، أو بالإضاءة على وجوه عدة تجاهلها التاريخ العام فإنه بهذا يجذب قارئاً متوسط الثقافة. وهذا ما يفسر لنا كيف أنه لا يزال اليوم، تحت هذا الاسم أو متخذاً أسماء أخرى (ذكريات، حوليات، شهادة...) أحد الأنواع النصية والأدبية الأكثر غزارة والأكثر انفتاحاً، خاصة وأن سقوط «النظام القديم» جعله مفتوحاً على ذكريات الناس العاديين والبسطاء.

BrioUIOT F., *Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime,* Paris, Le Seuil, 1994. -Gusdorf G., «Autobiographie et Mémoires: le moi et le monde», in *Lignes de vie,* 1. *Les Écritures du moi,* Paris, Odile Jacob, 1990, p.239-274. - Kuperty-Tsur N., *Se dire à la Renaissance,* Paris, Vrin, 1997. -Nora P., «Les mémoires d'État de Commynes à de Gaulle», *Les lieux de mémoire,* 2, Paris, Gallimard, 1986 - Coll.: *Les valeurs chez les mémorialistes française du XVII^e s.* Paris, Klincksieck, 1979.

آني كانتين، آلان ڤيالا

راجع: التقريظ؛ السيرة الذاتية؛ السيرة؛ التاريخ؛ الأدب الشخصي؛ البورتريه؛ الرواية.

المذكرات الحميمة JOURNAL INTIME

راجع: الأدب الشخصي

المذهب الطبيعي (الطبيعية) NATURALISME

الطبيعية لفظة استخدمت في القرن التاسع عشر للدلالة على تقليد الطبيعة في الفنون، وهو الاسم الذي اعتمده سنة 1877 اميل زولا والأخوين غونكور، ومن حولهم كتّاب «جماعة ميدان» (1880) لتخصيص الانعطافة التي أرادوها للرواية الواقعية. ركزوا يومذاك على البعد الأسلوبي لعملهم، على الموضوعات الجديدة التي أرادوا معالجتها (الاجتماعي بخاصة)، وبنسبة تتفاوت فيما بينهم على طموحهم العلمي (المنهج العلمي)، وككيان قائم انفرط عقد «المدرسة الطبيعية» منذ صدور «بيان الخمسة» ضد *«الأرض»* (1887)، غير أن زولا الذي استمر بنشر رواية في السنة ما بين 1871 و1893 ضمن لها البقاء.

اعتبر صدور *«أمسيات ميدان»* سنة 1880 وهي مجموعة قصص موقعة من پ. أليكسيس، هـ. سيار، غ. دي موباسان، ل. هينيك، ج.ك. هيسمان وزولا، اعتبر بمثابة بيان لمدرسة أدبية جديدة. متحلقة حول موجه أكبر سناً (ولد زولا سنة 1840 والآخرون بعد 7 إلى 11 سنة)، تميزت المجموعة بأصل اجتماعي أكثر تواضعاً من جماعة البرناسيين، وكذلك بالأنواع التي طرقتها، فالرواية والقصة أقل تخصيصاً من الشعر (وهذا ما يقودنا أيضاً إلى دوافع اقتصادية ذلك لأنها تقتضي طبع نسخ أكثر). توسع زولا في *«الرواية التجريبية»* (1880) في عرض صورة «العالم» المستوحاة من منهج كلود برنار الذي قطع مع الميثولوجيات الرومانطيقية للكاتب النبي. توخى من هذا تحطيم صورة «زعيم مدرسة» مع قيامه بهذا الدور عملياً من خلال أهمية نتاجه ككاتب، وناقد فني، وصحافي. ولكن سرعان، ما عارضه أتباعه ومريدوه، لا لشيء إلا لأن لا شيء يكسبونه من البقاء في ظل أديب تزداد شعبيته يوماً بعد يوم. أعلنت القطيعة مع صدور *«بالمقلوب»* (1884) لهيسمان، و*«بيان الخمسة»* و*«طبيعة»* (1889) لهينيك. عدد قليل من الكتاب الأقل أهمية (مثل أليكسيس) ومن ذوي الأصول الريفية أو الأجنبية (من مثل البلجيكي ك. ليمونييه) استمروا، ولو لمدة أطول، على ولائهم لزولا. عام 1891، في لحظة *«بحث حول التطور الأدبي»* لجيل هيريه، بدا زولا وأليكسيس أنهما آخر من يناصر الطبيعية. الرواية، الواعدة بشهرة جديدة، باتت في يد الطليعيين (جيد)، والروائيين النفسانيين (بورجيه) وهم ناثرون ينتمون إلى أصل

اجتماعي آخر. في موازاة ذلك جازف زولا بسمعته من خلال بيان أخلاقي وسياسي (*«إني أتهم»*، 1898)، كما اقتبس ثماني روايات للمسرح، نوع له مردود مادي، اهتم به أيضاً كل من سيار، أليكسيس، موباسان، وبخاصة هـ. بيك (الغربان 1882) و أو. ميربو (*«الأعمال هي الأعمال»*، 1903)، في نفس الوقت فإن النجاح الأوروبي للطبيعية (في النروج مع ابسن، في ألمانيا مع هوبتمان، في السويد مع بجورسن) جعل من هذه الحركة حاملاً من حوامل ثورة الإخراج المسرحي (مع «المسرح الحر» لأنطوان) المقترنة بتغيير في طبيعة الجمهور.

يتألف تاريخ الطبيعية من مفارقات متتابعة لم يتوصل الباحثون إلى حل خيوطها. تكونت على شاكلة جماعة أدبية من طراز جديد، تنكر فيها أعضاؤها لزعيمهم لأسباب لها علاقة بطموح الواحد منهم للحصول على شهرة مخصوصة. أراد خطابها أن يكون علمياً، ينشد الموضوعية ويفيد من توثيقية نموذجية، ولكنه بدا متناقضاً مع انتشار «كتابة فنية» مجازية، بل وحتى شبيهة بنتاج مرحلة الانحطاط في آخر أيامها. تشكل هذه التوترات، توترات الكتاب الذين تنتابهم هواجس الفوز باعتراف نظرائهم واعتراف المؤسسات (تقدم زولا إلى الأكاديمية الفرنسية 24 مرة ولكن دون جدوى) والذين هم بحاجة إلى بيع واسع لنتاجهم ليستطيعوا العيش من قلمهم. يسعون للخلاص من شرك الشعبية، الذي قد يدفع إلى الخلط بينهم وبين كتبة المسلسلات، ولكنهم بحاجة إلى هذا الأمر على المستوى الاقتصادي. كما أن المنزلة الجديدة التي احتلها الشعب في التاريخ الأدبي الفرنسي، والشعب العامل (*«جيرميني لاسيرتيه»* للأخوين غونكور 1865، *«جيرمينال»* 1885)، تبرز «علامة» طبيعية نموذجية (إلى حد أن شعر ڤاهيرين، ولأنه يعالج نفس الموضوعات سوف يعتبر قريباً من الحركة)، غير أنه من الصعب الاحتفاظ بهذا الموقف على الصعيد الأدبي من خلال الرهانات الاجتماعية المتضمنة. معاصرة للظهور السياسي للبروليتاريا، جازفت الطبيعية بالمشاركة، في المعركة السياسية، رغم تأكيدها المستمر على طبيعتها الأدبية الخالصة. ومهما يكن من أمر، فإن هذه الأسباب جعلت من الطبيعية موضوعاً للدراسة بخاصة من علم اجتماع الأدب (شارل) والنقد الاجتماعي (ميتيران).

Becker C. *et al.*, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Laffont, 1993. -Charle C., *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979. -Ponton R., «Naissance du roman psychologique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, juillet 1975, 4, p.66-81. -Mitterrand H., *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980. -Coll.: *Les cahiers naturalistes*, revue.

پول آرون

راجع: الأدب التعليمي؛ المدارس الأدبية؛ الكتابة؛ الأدب التجريبي الوضعية؛ الواقعية؛ الرواية؛ الرواية العائلية؛ العلوم والآداب؛ الأسلوب؛ المسرح الشعبي.

مراكش MAROC

راجع: المغرب

المرثية (القصيدة المؤثرة) ÉLÉGIE

المرثية هي قصيدة قصيرة أو أنشودة تمجيد تقال إثر موت شخص معيّن. في الشعر اليوناني تعني لفظة "*elegia*" قطعة شعرية متنوعة الموضوعات وتقوم ميزتها الأساسية على أنها تتألف من مقاطع سداسية وخماسية التفاعيل (الديستيك الرثائي). تحيلنا الكلمة "*elegos*" إلى أغنية حزينة غالباً ما تكون مصحوبة بالموسيقى، غالباً ما تقدم لنا نحيباً على أبطال لقوا الموت. في اللاتينية، أرست قصائد كاتيل وپروپيرس وتيبيل أسس المرثية الرومانية التي تمتاز بأسلوبها القائم على العويل وبدورانها حول صور الحب المثالي والحنين إلى العصر الذهبي. بقي المعنى الحديث للمرثية أنها قصيدة قصيرة أو أغنية احتفالية يثيرها موت إنسان.

في حوالى منتصف القرن الرابع عشر اكتشف پترارك في إيطاليا الموروث الرثائي اللاتيني وأطلق نوعاً جديداً من المراثي اللاتينية ـ الجديدة اتجهت نحو الشكوى والتأمل بعذابات الحب. في فرنسا، في عصر النهضة، نشر الشعر الرثائي موضوعات الحب والشكوى في إطار رعوي (*«رونسار، مراثي، مواكب ورعويات»* 1565). تلا ذلك حلول موضوعات الحب والموت شيئاً فشيئاً محل الموضوعات الرعوية (بوالو، *«فن الشعر»*، 1674). تسلل مشابه حدث في إنكلترا (ج. ميلتون، *«ليسيداس»* 1637).

في القرن الثامن عشر غدت المرثية شعراً يعتمد القوافي المنبسطة والبحر الإسكندري، ويمتاز بالرقة والسوداوية. تمثل *«المراثي القديمة»* (1794) لأندريه شينييه هذا التوجه إلى حد كبير مما أفضى بالمرثية إلى الامتزاج بأشكال أخرى من أشكال التعبير عن مشاعر الحب لتصب في نهاية المطاف في الموروث الغنائي والعاطفي. تابع النوع التأملي التقليد الرثائي (أ. دي لامارتين 1820) وكذلك شعر *«الشكوى»* الذي غالباً ما نُظر إليه باعتباره صورة شعبية وساذجة للمرثية (ج. لافورغ *«الشكاوى»* 1885). استمر النواح الرثائي في الشعر الحديث (م. ديغي مثلاً) وخاصة في الأغنية (ل. فيريه).

أميناً للموروث القديم، نظر شيلر إلى المرثية باعتبارها نوعاً من الشعر العاطفي

الذي ينشد طبيعة بشرية مثالية في أبهى صورة لها. والواقع أن خصوصية النوع الرثائي تكون في اتحاد الشعر العاطفي مع الإشادة والتعظيم. «تسمو (المرثية) بالواقعية المحدودة للعالم لتحلق في دائرة الأفكار نحو العظمة اللامتناهية للكون» (ف. شيلر، *«الشعر الساذج والشعر العاطفي»* 1888). ولكن، إذا كانت تتخلى عن الواقع وتصرخ معبرة عن حنينها إلى الحياة البدائية، إلى الطبيعة الجميلة التي تتناقض مع إنسانية أفسدتها الحضارة والتكلف، وإذا كانت تضع الفن في مواجهة الطبيعة والجمال في مواجهة الواقع فذلك كي تدفع البشر إلى طلب الانسجام وجعل البشرية أكثر نبالة، ولا تهدف إلى إصلاح الواقع الذي يشكل الدافع الأول للسخرية. متطلعة إلى تأمل الماضي، اتجهت المرثية نحو الشكوى والنواح (س. مارو، *«مرثية من أجل لويز دي سافوا»* 1531) وإلى التحسّر (ج. دي بيليه، *«الحسرات»* 1558) أو التأبين (ج. ميلتون، *«ليسسيداس»* 1637). في نوع التحسّر «لا ينشد الشاعر، كل ما يفعله هو بكاء متاعبه»، إنه يفتقد هذا السحر، وتلك الإشادة وذلك الغناء الذي يغلب على المرثية.

قد تمجّد المرثية الفضائل والمناقب والجمالات مع المجازفة بإضفاء المثالية عليها، كما يمكن أن تحوي موضوعاً دينياً أو اجتماعياً كما هو الحال في نوعي القصيدة الغنائية والقصيدة المدحية. *تصوّر «مراثي حوريات دي ڤو»* (ج. دي لافونتين 1662) أبهة وفخامة قصر دي ڤو من خلال النواح على سقوط صاحبه راعي الأديب، الناظر «فوكيه».

إذن لقد اشتمل السجل الرثائي، سجل النواح، على أشكال مختلفة من أشكال تمجيد المثالي والمثالية والفكر الكوني. ومع ذلك فهو ليس مجرد تجريد، فضاؤه الخيالي محدود بدائرة الأفكار المجردة كما هو الحال مع «الغزلية». تحتفل المرثية بالغياب، تنشد الجمال المقرون بالكآبة والحسرات، تتجه نحو ماض تضفي عليه المثالية مع أمل القدرة على بعثه.

Bloomfield M.-W., "*The Elegiac Mode and elegy*", *in Renaissance genres: essays on theory, history and interpretation*, Lewalski B. K. (èd), Cambridge Mass., Harvard U. P., 1986. - Clark J. -E., *The Fortune of a classical genre in the XVth c. France, 1975*. -Potez H., *L'élégie en France avant le Romantisme, 1778-1820*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.

ألين لواك

راجع: الأغنية المأساوية؛ الغنائية؛ التأمل؛ القصيدة الغنائية؛ الرعوي؛ الشعر؛ السجلات؛ الأهجية.

مرجع، مرجع الدلالة (الإرجاع، الإسناد) RÉFÉRENT, RÉFÉRENCE

بالمعنى الأكثر شمولاً، تشكل المرجعية ظاهرة إسناد أو إحالة: إنه الذي يمتلك أو يشكل مرجعيات تندرج في نطاق الخبرة أو الأهلية. في الألسنية، كما في الأدب، يعتبر مرجع الدلالة الشيء الواقعي أو الخيالي لعالم خارج ـ اللغة، الذي تحيلنا/ يحيلنا إليه علامة أو نص، وبالتلازم تعتبر المرجعية، ما تقوله مجموعة علامات عن العالم.

في المجال الأدبي، من الملائم إقحام تمييز أساسي بين الأنواع غير الخيالية (البحث، أدب الرحلة. . .). والأنواع الخيالية (الرواية، الحكاية. . .)، أي ما بين آليات عمل أدب يحلل أو يفسر عالم التجربة التي تعتبر مرجعيته، وآليات عمل أدب يضفي مسحة خيالية على المرجعية لتقديم صورة متخيلة لعالم منسجم وقابل للتصديق. معروضة على هذه الشاكلة تقدم المفاهيم المتعلقة بالمرجعية والمرجعية الدلالية مادة لمناظرات مختلفة تثير قضايا التخلقية (أو الإيمائية)، والمحتمل والواقعية، وتتحلق حول مسألة أساسية: هل للنص الأدبي مرجعية دلالية؟

الإجابة سلباً على هذا السؤال، كما يفعل بعض اللغويين ونظريات النص المهتمة فقط بالنواحي الشكلية لكتابة ما، تعني مناقضة الدرس المستفاد من أية قراءة. وكذلك، فإذا كان النص غير المتخيل يحلل شذرات من العالم، فإن النتاج الخيالي يحيلنا إلى عالم قائم خارج اللغة، ولا يكتسب معقوليته إلا بإدراك العلاقات التي يقيمها بين العالم الذي يصوره والمعرفة التي يمتلكها القارىء عن العالم الذي يعيش فيه. على صورة ما هو محتمل أو ممكن، يمكن اختصار آلية عمل الانطباع المرجعي إلى مجموعة من التقنيات السردية والأسلوبية الكفيلة بإيضاح النص. يتعلق الأمر عندها، بتعدد الوسائل الكفيلة بالإحالة إلى مرجعيات، التكرار، الإطناب والإسهاب، مما يؤمن قوة معقولية المعروض. عندما يصور لنا المنتج الخيالي مناظر طبيعية، أشياء، أو مشاهد بتبئير داخلي، فإنه يسعى في الواقع إلى إرجاعها لنظرة بطل، هو نفسه له مرجعية بما يراه، وبالطريقة التي يرى فيها. يقدم إدخال المعطيات ضمن إطار وصفي معلومات تبدو قابلة للتحقيق، وتقيم تماساً بين العالم المعروض وعالم القارىء. وهكذا فإن الكتابات الخاضعة لقواعد ما هو ممكن ومعقول تؤسس لفضاء مرجعي: الأمكنة التي تصف، الأقوال التي تورد، الأشخاص التي تدعها تتصرف، لا تكتسب معقوليتها إلا بشيء من ممارسة الاجتماعي. يستدعي عمل مرجعية الدلالة

المعرفة الاجتماعية للقارىء. ولأن مؤلفات الخيال العلمي تفتقر للمرجعية، لذلك فإنها ترغم القارىء على إيجاد القوانين التي تنظم آلية العمل في العوالم المصورة، ما يوجه قراءة نص خيالي واقعي الهدف، هي المعرفة المسبقة بالقواعد التي تحدد منطق تتابع الأحداث. من هذا المنظور، يمكن دمج المرجعية الدلالية مع الخطاب الاجتماعي (م. أنجينو) ومع النماذج المقولبة التي تحركها، ومع الدوكسا. إنها تقوم بالتالي وبنسبة أقل على مما هو خارج نتاج قولي (سياق) بقدر ما تقوم على «نص مشارك/ co-texte» يمكن أن تواجه تماسكه، وتشير إلى تناقضاته، وحيث يمكنها إدخال صور جديدة. بحكم كون العالم الذي يستحضره النص مشحوناً بالخطاب الذي يتحدث عنه، فإن المرجعية الدلالية لا تحيلنا إلى هذا العالم بقدر ما تحيلنا إلى الخطاب الذي ينقله. منتشرة، لم تكن أبداً محافظة على المعنى نفسه في مختلف أشكاله، وإنما هي متجددة ومتنقلة. وبالتالي فإن مسألة المرجعية الدلالية لا يمكن فصلها عن مسألة السلطة. ذلك لأن المرجعية الدلالية تعمل بموجب قواعد مأخوذة من عالم قولي تشكل فيه سلطة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، لأنها تولد تأثيرات صالحة للإثبات، وهذه أيضاً لها تأثيرات السلطة. بإنتاجه انطباعاً مرجعياً، يظهر الكاتب معرفته الاجتماعية ومعرفته القولية.

Angenot M., «Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction», *Poétique*, 1978, n°33, pp.74-89. -Duchet C., «Une écriture de la socialité», *Poétique*, 1973, n°16, p.446-454; «Positions et perspectives», *Sociocritique*, C. Duchet (dir.), Paris, Nathan, 1979, p.3-8. -Hamon P., «Note sur la référence», *Fabula*, 1983, n°2, p.139-148; *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984. -Kerbrat-Orecchioni C., «Le statut référentiel des textes de fiction», *Fabula*, 1983, n°2, p.131-138.

دينيس پيرنو

راجع: الخطاب الاجتماعي؛ الدوكسا؛ المتخيل؛ الواقعية؛ الواقعي؛ العلامية؛ العلامة؛ المقولب؛ المعقولية.

المراسلة، التراسل — CORRESPONDANCE

المراسلة هي مجموعة رسائل أرسلت بالفعل تظهر «*أنا*» غير مجازية موجهة إلى مُرْسَل إليه هو الآخر غير مجازي (ميلانسون 1996). وهكذا تتمايز عن الرواية التراسلية والرسائل الخيالية. ومع ذلك فإن المكاتبة الواقعية التي تستدعي غياب مُرْسَل إليه تعرف "différance" يقربها بشكل أساسي من كل خلق أدبي.

للممارسة التراسلية نماذج لاتينية بالغة الأهمية مثل "*Ad familiarés*" لشيشرون أو

«رسائل إلى ليكيليوس» لسينيك. من جهة ثانية، هناك المكاتبة الحوار كما في «الرسائل الشعرية» المعروفة منذ العصور القديمة الرومانية. عرف العصر الوسيط (Arts de dictier الفنون البيانية المتبعة في القرن الخامس عشر) التي وضع لها أصولاً وقواعد. في القرن السادس عشر تعممت الرسالة شيئاً فشيئاً واقترن ظهور أول مجاميع الرسائل مع ظهور كتب صغيرة تحوي نماذج ونصائح لتكون في متناول من يود المراسلة: «أمناء السر». يعتبر القرن السابع عشر العصر الذهبي للنوع. زاد يومذاك انتشار التعليم في أوساط الطبقة المسيطرة مما عزز التراسل وكذلك طبيعة الحياة اليومية، إضافة إلى إنشاء مصلحة عامة للبريد مما سمح بقيام علاقات تراسلية منتظمة. بقي هذا النوع ممارسة للرسالة الفصيحة المحكومة بتراث معقد (غيز دي بلزاك). إنها أيضاً المرحلة التي كان فيها الرواة يتراسلون فيما بينهم بهدف نشر المعارف أكثر من اهتمامهم بالعلاقة الشخصية. ولكن أبرز ما يميز تلك المرحلة هو ظهور شكل من أشكال المراسلة الاجتماعية. أرست *«رسائل»* ڤواتير (1650، مجهولة المؤلف، ولكنها اشتهرت في حياته عن طريق القراءة والنسخ التي تم تداولها في الصالونات) أسس نموذج الرسالة الأنيقة التي تقع على الحدود (غير الثابتة) بين المكاتبة الخاصة والفن الأدبي. نشر مراسلات مدام دي سيڤينيي سنة 1725 (مغفلة، ولكن مشهورة، ومادة للنسخ في حياتها وخاصة من قبل قريبها پوسي ـ رابيتين، الذي نشر أول نماذج منها) نشر هذه الرسائل ساهم في تثبيت النوع. منذ القرن الثامن عشر لم ينقص الشغف بنشر الرسائل الحميمة بما في ذلك نشر هذه الرسائل الخاصة بأديب ما ضمن آثاره الكاملة.

هل تعتبر المراسلة الخاصة نتاجاً أدبياً؟ علينا أن نشير أولاً إلى أن عدداً من الأدباء تعلم فن المراسلة على طريقة التراسليين اللاتين. في الدرجة الثانية، «العفوية» و«الأسلوب البسيط» لمدرس البيان (*la figura tenuis*) هما من بين المستلزمات الأساسية لهذه الممارسة إذا أريد لها خلق انطباع بأنها «حقيقية» و«صادقة».

هذه الروابط الضمنية مع الاستخدامات الأدبية جعلت عدداً من النقاد يعتبرون أنه بالإمكان قراءة المراسلة كنص أدبي وإخضاعها لنفس التحليل الذي يخضع له. في المقابل، كثيرون منهم اعتبر أن الرسالة الخاصة لا يمكن أن تتماهى مع الأدب لأنها لا تشكل «مؤلَّفاً». وأخيراً يمكن النظر إلى المراسلة بعلاقتها مع النتاج شرط أن نمنحها وضعية مختلفة عنه. وهكذا لاحظ ڤنسنت كوفمان (1990) أنه عند ريكله وڤاليري (استمرارية بين السجل التراسلي والممارسة الأدبية)، أما عند بودلير وبروست وكافكا فهناك العكس (انقطاع بين الرسالة والنتاج). وفي جميع الأحوال، فإن قراءة

المراسلات الخاصة تولد الشعور بالدخول عن طريق الكسر والخلع إلى سر خصوصية حميمة وهي بهذا تلتقي مع الرواية التراسلية بل ومع المذكرات الحميمة.

Duchène R., *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*, Paris, Klincksieck, 1992. - Kaufmann V., *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990. - Grassi M.-C., "L'etitquette épistolaire au XVIII s.", *in Étiquette et politesse, Littératures* (Clermont-Ferrand), 1992. - Melançon B., *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII s.*, Montréal, Fides, 1996.

مارك أندريه برنييه

راجع: السيرة الذاتية؛، التراسلي؛ أدب النسوة؛ الأدب الشخصي.

مركز إعارة الكتب — CABINET DE LECTURE

أطلق هذا الاسم على مؤسسة تتيح للجمهور إمكانية استعارة المطبوعات، صحف، مجلات وكتب. قد تحدث المطالعة أو مراجعة المطبوعة داخل المؤسسة أو في المنزل وفقاً لنظام اشتراك يسمح باستعارة الكتب. كان المكتبيون هم الذين يتولون إدارة هذه الدكاكين حيث يستطيع الزبائن في المدن استئجار الكتب الباهظة الثمن التي يعجزون عن شرائها. كان هذا العرض، الذي ينطلق من مجرد «مؤجر للكتب» يملك حانوتاً بسيطاً إلى «حلقة أدبية» فخمة يهدف إلى تلبية طلب اجتماعي واسع.

منذ منتصف القرن السابع عشر شكا تيوفراست رينودو من الأمكنة الخاصة ومكتبيي «كيه دي أوغستين» الذين يقدمون للقراءة شتى أنواع الكتابات «بهدف الفائدة التي يجنونها من ذلك». أخذت إقامة هذه الأماكن تتجه إلى الزيادة في الأوساط المدينية وخاصة في باريس بدءاً من النصف الثاني للقرن السابع عشر. تزامن هذا مع ازدياد عدد القراء في وقت كان المطبوع لايزال غالي الثمن وفي غياب للمكتبات العامة الحقيقية. يجب التمييز بين هذه المؤسسات التجارية وبين «غرف المطالعة» العديدة المنتشرة في المقاطعات، التي كانت وقفاً على جماعة محدودة من الأشخاص، والتي تطورت لتغدو «جمعية أدبية» ومن ثم شكلاً من أشكال الأكاديميات.

هدفت أول الأمر إلى تشجيع قراءة الصحف ذات الفائدة العابرة إذا ما قورنت بالكتب، وبالتالي ما من دافع قوي لشرائها، فإن هذه المؤسسات ـ وللسبب نفسه ـ فتحت كوة على سوق «ما هو جديد» الرواية بشكل خاص. عرفت ازدهارها الأعظم في مرحلة «الريستوراسيون» حيث بلغ عددها في باريس وحدها 500 مؤسسة تعرض صحف المعارضة، المؤلفات المشبوهة للقرن الثامن عشر، الماجنة والفلسفية،

الروايات (أوغيست لافونتين، آن رادكليف، والتر سكوت أو بول دي كوك). أدى ظهور الجريدة الزهيدة الثمن و «الرواية ـ المتسلسلة» حوالى سنة 1840 إلى اختفاء مضطرد لهذه المؤسسات. ومع ذلك فإننا نجدها في نهاية القرن، متصلة بدور النشر أحياناً (مثل «ديمان» في بروكسيل، إحدى الدور التي نشرت نتاج مالارميه).

كانت «الكابينه دي ليكتير» (Le Cabinet de lecture) مجلة أيضاً أصدرتها جمعية من المكتبيين والتي كانت تختلس الروايات المطبوعة بعد تحريفها على غرار «الفولير» (Voleur) التي كانت قدوتها والتي كانت مصدر حظوة اميل دي جيراردين (1828). هناك أيضاً مؤسسة أخرى تحمل هذا الاسم: «كابينيه دي ليكتير الرعوية». والواقع أنها عبارة عن مكتبات عامة تقوم بالدعاية للكثلكة، يسعى رجل الدين بوساطتها إلى ترويج «نتاج الكتب الخيِّرة» دفاعاً عن الإيمان والأخلاق التي تتعرض لهجوم النتاج «الملحد واللاأخلاقي». لقد شكلت، وخاصة في كندا الفرنسية خلال الثلثين الأخيرين من القرن التاسع عشر، حجة لظهور مكتبات عامة حقيقية.

لا شك أن هناك عوامل اقتصادية شكلت قاعدة لظهور هذه المؤسسات ولكن هناك مقتضيات ايديولوجية أيضاً يمكننا بسهولة الاقتناع بأهمية دمقرطة القراءة في مؤسسة تعمل على توسيع جمهور القراء. وواقع الحال أنه في مرحلة كانت المكتبات المدعومة من الدولة والمجموعات المحلية مخصصة لنقل المرويات وحفظ التراث فإن ظهور الصحافة الواسعة الانتشار وقّع حكم القضاء الإجهاز عليها. بكل بساطة عملت الأمكنة التجارية للمطبوعات على تسهيل الحصول على المكتوب الذي لا يمكن الوصول إليه بطريقة أخرى، لأنها مكنت غير القادرين على شرائه من قراءته وقدمته إليهم رغم وفرته وغزارته.

ولكن علينا أن نأخذ بالحسبان أيضاً توجه النصوص المتداولة بهذه الطريقة لنفهم أن هذه الدمقرطة لا تعني فقط تعميم ممارسات ثقافية إلى جمهور أوسع كانت مخصوصة فيما مضى. الوثائق المطلوبة أكثر من سواها، جرائد المعارضة، المؤلفات المشبوهة التي ظهرت في القرن الثامن عشر، تكشف بوضوح سلوكاً مقاوماً. الأمر يرتبط من جهة بمعرفة ما يناهض «دوكسا» السلطة السياسية والدينية القائمة، والاستسلام من جهة ثانية إلى «العواطف»، حتى وإن وهمية التي لا تتفق مع النظام الأخلاقي. نرى فيها إرهاصات هذه الحركة نحو الأدب الواسع الانتشار الذي ظهر بعد قليل الرواية ـ المتسلسلة. نلاحظ أخيراً أن الأدب الشرعي، شاتوبريان، لامارتين

وهيغو، في مرحلة «*الريستوراسيون*» لم يكن له أي دور في هذا المجال. ارتسمت عملية الفصل بين الحقول الأدبية جانبياً عبر هذه الطريق.

Lajeunesse M., Les sulpiciens et la vie cultrelle à Montréal au XIX^E s., Montréal, Fides, 1982. - Parent-Lardeur F., *Lire à Paris. Les cabinets de lecture à Paris au temps de Balzac*, Paris, EHESS, 1999.

بيار شونتجيه، دنيس سان جاك

راجع: الأكاديميات؛ المكتبة العامة؛ الحقل الأدبي؛ قراءة (قارئ)؛ المكتبة؛ السوق الأدبي؛ الأدب الشعبي.

المركز والمحيط (المركز والأطراف) CENTRE ET PÉRIPHÉRIE

يعتبر التمييز بين المركز والمحيط مفهوماً سوسيولوجياً يسمح بتشكل علاقات الامتياز، السلطة والاستقلال التي تقوم بين الأقطاب الجغرافية للحقل الأدبي. إنه يعارض «المركز» الذي يتوقف عليه الوصول إلى الشهرة العالمية، وغالباً حتى القدرة على النشر، مع «المحيط» الذي يعني مناطق أقل تجهيزاً بالوسائل المادية أو الرمزية.

أكثر من أي أدب آخر، ينماز الأدب المكتوب باللغة الفرنسية بذلك التشوش الناجم عن الخلط بين عاصمة سياسية وعاصمة أدبية. منذ القرن السابع عشر وحتى الربع الثالث من القرن العشرين على الأقل، جمعت المركزية المتنامية باستمرار أهم المؤسسات في باريس: دور النشر، صحافة متخصصة، كبريات المدارس، مكتبات عامة، أكاديميات، لجان أدبية. لطالما اعتبر الباقي بمثابة خلفية: كانت تلك النواحي «الصحراء» التي يتوارى فيها الأدباء الذين «لم يحظوا برضا الملك» (غيز دي بلزاك) كما كانت ملجأ للكتاب المهتمين بالمشاركة بالآنية الأدبية (ديدرو في مواجهته للصعوبات المادية والرقابة في باريس لم يفكر بالانسحاب إلى «لانجر» بل بالإقامة في سان بيتير سبورغ). قلة هم الأدباء الذين شاركوا في الحياة الأدبية بعيداً عن العاصمة. وحده النفي السياسي فرض عليهم ذلك، وجهد ضحاياه في إيجاد مأوى لهم على مقربة من الحدود (فولتير في فيرناي، هيغو في جيرنيسي...) موضوع الريفي الذي نزل باريس بحثاً عن عمل صار نهجاً أدبياً «*أوهام ضائعة*». خلال القرن التاسع عشر عملت حركتان على زعزعة أحادية هذا السيناريو: ولادة القوميات التي أدت إلى الاستقلال السياسي لبلد ناطق كلياً أو جزئياً بالفرنسية، والنزعة المناطقية التي اشتدت داخل حدود الجمهورية. في القرن العشرين، ضاعف استقلال المستعمرات الفرنسية القديمة من عدد من المناطق البعيدة عن المركز التي حصلت

على استقلالها السياسي وإن بقيت تحتفظ بعلاقات مميزة مع المركز الثقافي الباريسي. رسخت كيبيك استقلالها الثقافي، بلجيكا لا تزال تبحث عنه، ومن أفريقيا الفرنكوفونية إلى جنوب ـ شرق آسيا لا يزال التوازن بين المنطق النابذ والمنطق الجابذ غير محقق.

يسمح النموذج «مركز ـ محيط» بالتفكير بالمنطق الذي يتحكم بالنتاج في التاريخ الأدبي والثقافي لفرنسا والفرنكوفونية. قد يخضع المحيط للمركز ويحاول الاقتداء به، ولكن قد يحدث أيضاً أن يؤكد على هويته (السياسية أو الثقافية): وفي هذه الحال، قد يتخذ بدوره شكل مركز (يجهز نفسه بمؤسسات أدبية خاصة به مثل الأكاديميات، والجوائز). هنا نجد موضوعات هامة للدراسة من قبل التاريخ الأدبي.

وجد الثنائي مركز/ محيط صياغته الأكثر دقة في سبعينيات القرن الماضي داخل نظرية الأنظمة المتعددة وسوسيولوجيا الحقل الأدبي. العلاقة بين المركز والمحيط هي علاقة الغالب بالمغلوب: أدب ينعت بأنه من المحيط، يتميز بتبعيته للمركز وبأنه يشكل «نظام ـ أدنى» أقل حظوة. وكذلك فإن المسافة بين المركز والمحيط هي أيضاً زمنية وتتجلى عبر أنواع «العجز عن المجاراة»: التجديدات (الشكلية أو الموضوعاتية) الحاصلة في المركز لا تصل المناطق الجانبية إلا بعد فترة «تؤشر» إلى وضعها المسيطر عليه.

بيد أن مفهوم أدب المحيط يشمل على الأقل ثلاثة نماذج من الأوضاع المتمايزة: 1 ـ آداب تقع جغرافياً على تخوم النظام الأدبي المسيطر (الآداب الفرنكوفونية لبلجيكا أو سويسرا في أيامنا هذه) 2 ـ الآداب التي تسمى غالباً بأنها «مناطقية» أو «محلية» التي تشكل مجموعات ـ تحتية مستقلة نسبياً ولكنها لا تتمتع بمشروعية معترف بها. 3 ـ الآداب المسماة «هامشية» أو أيضاً «الواقعة على حد الأدب» حيث العلاقة بين المركز والمحيط تراتبية (غالب ومغلوب). بالطبع يمكن امتزاج المعايير الجغرافية والسوسيولوجية. كشفت الدراسات ما بعد الكولونيالية عن استراتيجيات كتابية خاصة بآداب المحيط: تنوع ثقافي توليفي، إعادة كتابة ساخرة أو هزلية لكبار النماذج في المركز، تهجين لغوي يتخذ أشكالاً شتى، تنويعات عامية في النموذج المقياس الموروث عن القوى الاستعمارية. مستلهمة المثقفين الذين نظروا للتحرر من ربقة الاستعمار (فانون، ميمي، دورسينفيل) رمت هذه الدراسات إلى الاعتراض على علاقات التبعية للمركز عن طريق إبراز الإبداع الناجم عن

استراتيجيات الكتابة هذه: وهكذا فإنها تحاول قلب اتجاه التجديد الذي يشع في بعض الحالات من المحيط منطلقاً نحو المركز.

Even Zohar I., «Polysystem Studies», n° spécial de *Poetics Today*, 1990, 11/1. -Klinkenberg J.-M., «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», *Littérature*, 1981, n°44, p.33-50. -Lambert J., «L'éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires», dans Angelet Chr. (dir.), *Langue, dialecte, littérature, Études romanes à la memoire de H. Plomteux*, Louvain, Universitaire Pers Leuven, 1983, p.355-370. -Moura J.-M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

بينوا دونيس وربنييه غروتمان

راجع: الحقل الأدبي؛ فرنسا؛ الفرنكوفونية؛ الجغرافيا الأدبية؛ المنظومات المتعددة؛ ما بعد الاستعمارية؛ الإقليمية؛ الإستراتيجية الأدبية.

المزامير PSAUMES

المزامير هي مقطوعات شعرية معدة لإنشاد لاهوتي وجماعي كما لمديح فردي. نماذجها الأولى هي 150 نصاً من كتاب المزامير، الذي يشكل القسم الثالث من الكتاب المقدس العبري. تمتاز ببنية موقعة، حيث يتمفصل عدد الجمل حول تعادلية شكلية، تهدف إلى إبراز تدرجات ذروة الفكرة. يساهم تكرار الجمل أيضاً، بتعزيز تعبيرية القصيدة، التي تفيد من محسنات صوتية كالجناسات والسجع.

تم جمع المزامير التوراتية، شيئاً فشيئاً عبر تاريخ بني إسرائيل. يعكس الكتاب الذي بين أيدينا اليوم حالة الجمع المعتمد، الذي ترجم إلى اليونانية في القرن الثاني ق.م في رواية عرفت باسم «الترجمة السبعينية». إنها تشتمل على نصوص ذات أصول مختلفة. نجد فيها أناشيد مديح مشتركة، مؤلفة للخدمة الطقسية، من بينها مجموعة من القصائد تسمى «ملكية» موقوفة على الإشادة بعرش داوود وتعظيمه. ومع ذلك، فإن المزامير تعبر أيضاً عن صلاة فردية، نشيد امتنان، أو طلب للخلاص. تواجد مصدري الإلهام هذين في نفس الكتاب، جعل منه ذخيرة شعرية للشعور الديني.

استمر الفهم المسيحي للمزامير مطبوعاً بهذين الدورين. اقتبس «العهد الجديد» العديد من آيات المزامير. الكلام الذي قاله المسيح من على الصليب، المأخوذ من المزمورين 22 و31 (متى 27، 46 ولوقا 23، 46) يشهد على هذه الاستمرارية. أعترف «آباء الكنيسة» ـ كما شرحوا ـ بدور المزامير في الروحانية. يعتبر نشيد «ارحمني» *(م,50)* و«*صلاة الأموات*» (م,129) من بين أوائل الشعائر المؤسسة للثقافة

المسيحية. هذا مع العلم، أن هذه المجموعة من النصوص الشعرية، كانت الكتاب الوحيد والأول، الذي عرف توزيعاً مستقلاً حقيقياً. طوال العصر الوسيط كان الزبور (كتاب المزامير) كتاب التقوى الفردي بامتياز.

مع «الإصلاح»، اتجه المصلحون، هم أيضاً، نحو المزامير، بدءاً من لوثر، الذي سعى إلى إقامة طقوس تنسجم مع مبادئها. كتب تيودور دي بيز وكليمان مارو، بلغة يسهل فهمها على أي كان، تفاسير مقفاة، لحنها موسيقياً غوديميل وليجين. وهكذا ولد المزمور الهوغونوتي (البروتستانتي الفرنسي. م.م)، الذي مثل دوراً مهماً في ترسيخ هوية فكرية ومذهبية. في نفس المرحلة، نظّر توماس سيبيبه لـ «نشيد فرنسي»، شكل شعري، قريب أيضاً، من المزامير. فيما بعد، استعاد بعض الشعراء، وبخاصة الرمزيين منهم، هذا الشكل خلال سعيهم للوصول إلى شعر مقدس (المفتاح السري للأنسانيات الذي حدده بيلادان خير مثال على ذلك).

المزمور هو من بين الأشكال الشعرية، التي تعتبر السمة الدينية الأكثر ظهوراً فيها، وتكويناً لها. وخلافاً للتراتيل والأناشيد، ليس هناك من مزامير حديثة، لا تشكل تفسيراً أو تحويراً للشعر التوراتي. يشكل المزمور تعبيراً عن خيبة أو فرح، إنه يجسد تأثيرات تجربة معاشة، كما أنه يأخذ على عاتقه مهمه إكساب حدث معين بعداً نموذجياً. في احتفال طقوسي، يمثل صوت منشد المزمور بعموميته مجموعة المؤمنين. يضاف إلى هذا، أن الموروث اليهودي والمسيحي ينسب المزامير إلى شخصيات مشهورة: تتلى المزامير حيناً على أنها صلاة داوود، وأحياناً على أنها صلوات المسيح. «ملك» مشهور، ولكنه خاطىء سادر، يجسد داوود في آن، ضعف البشرية وعظمتها. باعتماده لحسابه الخاص، المدائح والشكاوى التي يقدمها للملك الكبير، يجعل المؤمن مصيره مع مصير النوع البشري. كما أن المسيحي، بصياغة صلاته على نسق المزمور، يسجل نفسه في مدرسة صلاة المسيح. يقع التلفظ الشديد الخصوصية للمزمور على الحد غير الثابت القائم ما بين ما هو حكائي وما هو عالمي. في كل نقطة من مسيرته العريقة، نقل المزمور كلاماً فريداً إلى موعظة متعددة التصويتية. وهو بهذا نموذج مقولب حاضر حتى في الغنائية الدنيوية.

Aletti J.-N. & Trublet J., *Approche poétique et théologique des psaumes*, Paris, 1983. -Beauchamp P., *Psames, nuit et jour*, Paris, 1980. -Claudel P., *Les psaumes, traductions 1918-1959*, R. Nantet et J. Petit (éd.), Paris, 1986. -Coll.: *Les psaumes*, trad. et présentés par A. Chouraqui, Paris, 1970.- *Les psaumes commentés par les Pères*, trad. sœur Baptista Landry, OSB, introd. par A.G. Hamman, Paris, 1983.

ياسمينا فوهر ـ جانسن

راجع: الكتاب المقدس؛ المسيحية؛ الترتيل؛ النشيد؛ الموسيقى؛ الإصلاح؛ الدين.

مستند DOCUMENT

تعني كلمة مستند الأثر المادي لواقعة أو حدث وتعني خاصة الكتابات التي يمكن استخدامها كمصدر أو كإثبات لمعرفة تاريخية. في المجال الأدبي المستند هو مادة بحث تصلح للإفادة منها سواء بسبب صدقيتها (هذا موضوع فقه اللغة) أو سواء بسبب دلالاتها (هذا ما تطمح إليه الممارسات التأويلية). هناك معان عدة يمكن أن تكون لهذه الكلمة إذا ما نظرنا إلى النصوص الأدبية باعتبارها مستندات تاريخية ـ يصبح المعنى عندها معادلاً للمصادر التاريخية ـ حيث يعطي الأدب لنفسه القيام بعرض الأحداث والوقائع (يجري الكلام عندها على الأدب الوثائقي، أو عندما نفكك التنظيم الشكلي للمستند الأدبي (وفق إجراءات الشعرية مثلاً).

إن هذه الكلمة التي يرجع أصلها إلى اللاتينية *docere*، علَّم، عنت طويلاً: رأي، درس، مفهوم، وسيلة للتعلم. في القرن السابع عشر غدا المعنى القضائي الذي يركز على الدور الذي يلعبه حدث ما أو مصدر ما كدليل إثبات هو الغالب. ثبت المفهوم الوضعي للتاريخ في القرن التاسع عشر المفاهيم المتبعة التي تحيل إلى الاستعلام أكثر مما تحيل إلى التعليم. زاد «التاريخ الجديد» والبنيوية، وخاصة في كتابات ميشال فوكو من حدة التعارض بين المستند والأثر التاريخي والذي سبق وأثاره تين. لم يعد المستند من خلال هذه الرؤيا وسيلة للوصول إلى وقائع مخبوءة أو منسية، وإنما هو مادة صالحة للدراسة من أجل إقامة بنية للتصورات الكبرى التي عاشتها البشرية. إنها هذه التذكارية، التي لا يمكن الفصل فيها بين المستند والوقائع التي يقدمها، هي التي تطمح لرسم «اركيولوجيا المعرفة».

يفيد التاريخ الأدبي من المستندات. إنها النصوص، الكتب، المؤسسات، التنظيمات التقنية، العادات، باختصار من كل العناصر التي تسمح بالتفكير بالحياة الأدبية في تاريخيتها. ولكن هناك أيضاً الطبيعة المادية لهذه المستندات التي تشكل مادة للدراسة من قبل علم النصوص القديمة، فقه اللغة، النقد النوعي التي اعتمدت إجراءات خاصة لبلوغ أهدافها المعرفية ومراميها.

في المقابل، لطالما تساءل المؤرخون حول القيمة التي ينبغي إعطاؤها للآثار الأدبية باعتبارها مستندات تاريخية. وهكذا يمكن الحديث عن «مستند أدبي» بالمعنى الذي بقدرته على البقاء حياً خارج سياقه الأصلي يشكل النص شاهداً على شكل من

أشكال الواقع يستحضره الأثر أو يعرضه مقدماً معلومات لدراسة «موضوعية»، وهكذا يندرج ضمن موروث وثائقي شأنه شأن أية كتابة أخرى. وهكذا فإن الكتابات ذات الطابع الاحترابي تضيء على حالة من المناظرات العلمية، الإيديولوجية والسياسية: «*رسالة العميان*» لديدرو (1749) تفلسف مثلاً ملموساً وتقدم معلومات عن الرهانات على الحرب الكلامية بين «الحسية» و «المثالية». الكتابات الأكثر فردية ـ «*المذكرات*، *المحاضرات*» (بما فيها تلك المتعلقة بالمنهج) السير الذاتية ـ توثيقية بحد ذاتها. من جهة ثانية، استند كثير من الأدباء إلى مستندات مجموعة بهدف التعرف بشكل أفضل على حقائق البيئة أو الأوضاع التي يصفون. تقوي هذه المعلومات معقولية تخيلاتهم، بل وحتى منحها وضعية وسيلة لمعرفة الواقع. تقوم «*جيرمينال*» على تحقيق من الدرجة الأولى أجراه زولا في المدن المنجمية في شمال فرنسا، و «*حكاية ماري*» (1921) لأندريه بايون على ذكريات زوجته المنزلية والفاجرة. تندرج مدارس أدبية مثل الواقعية أو ممارسات مثل الشهادة ـ غالباً السيرة الذاتية ـ ضمن هذه الرؤية الوثائقية. ولكن عليها ألا تنسى أنه إذا كان النص الأدبي كالمستند أثراً خلفه الماضي (پ. ريكور، ص 175) فإنه يتحلى بصفاته: إنه نتاج المجتمع الذي صنعه، إنه محصلة عامل سوسيولوجي، وهو أيضاً صنيعة جهد فكري يعلي من شأن الهدف الأولي للتواصل بفكرة ويتوجه شخصيين. وهو بهذا المعنى يسهم في علاقات تضمينية أكثر تعقيداً بكثير مما نجده في شكل آخر من أشكال الكتابة ذات الرؤية الجمالية الواعية. الفكرة القائلة بوجود وضعية وثائقية للأدب ترجع إلى نظرية الانعكاس، فيما يبدو الأثر الأدبي منشورياً بالضرورة.

Foucault M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. - Le Goff J., «Doucumento/monumento», *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1980, vol. V, p. 38-48. - Ricdeur P., *Temps et récit*, t. III: *Le Temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985. - Zumthor P., «Document et monument. À propos des plus anciens textes de langue française», *Revue des sciences humaines*, 1960, n° 57, p. 5-19.

أوليڤييه كوليت، پول آرون

راجع: السيرة الذاتية؛ التسييق؛ التاريخ؛ الحكاية؛ التأريخ الرسمي؛ المذكرات؛ نظرية الانعكاس؛ المصادر.

مستهل الكتاب — INCIPIT

«Incipit liber» («هنا يبدأ الكتاب») هي العبارة اللاتينية التي تستخدم في حال غياب العنوان للدلالة على بداية نص جديد في المخطوطات القروسطوية. يستخدم

النقد الأدبي هذه العبارة العلمية الأصل بعد اختصارها في كلمة واحدة «*Incipit*». بالمعنى الضيق تدل هذه الكلمة على أول جملة، بل وحتى على أول كلمة في النص، ويتوسع البعض ليراها تعني الأسطر الأولى، وأحياناً مجمل بداية الكتاب. في موازاة هذه تدعى نهاية النص «*explicit*» أو «*desinit*». تستخدم كلمة Incipit بشكل خاص للدلالة على بداية رواية، وإن كانت هذه اللفظة تستخدم وفق بعض الشروط في أنواع أدبية أخرى. قديمة هي الفكرة القائلة بأن البدايات تشتمل على نواة مزايا الكتاب. نجدها في تقاليد المسرح لدى تبيان رهانات الشخصيات، الأمكنة والأزمنة التي ستقدم على الخشبة. نجدها أيضاً في تقاليد الخطابة مع فاتحة الخطبة التي تهدف إلى جذب الانتباه، وتقديم نظرة موجزة لموضوع الخطبة أو حتى في الموعظة الدينية حيث تعرض الجمل الأولى الموضوع التي تشكل العظة خاتمته. مُعتبرة ولمدة طويلة مكاناً للاصطلاحات البيانية، وهي بهذه الصفة مؤشرات ذات دلالة في عملية اختيار الكتابة، صارت البدايات بدءاً من المرحلة السريالية، وبشكل أميز مع «الرواية الجديدة» مناسبة للسؤال من كيفية ولادة الكتابة نفسها ورهاناتها، سخر فاليري من البداية المتعارف عليها في الرواية الواقعية: «خرجت المركيزة في الساعة الخامسة...»، وجعل منها كامي لعبة سخيفة مع الكاتب الفاشل في «*الطاعون*» (1947). ويرجع الفضل إلى لويس أراغون في إدخال هذه اللفظة إلى المجال الأدبي بشكل رسمي. في: «*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*» «*لم أتعلم الكتابة أبداً أو الاستهلالات*» (1969)». بين أرغون السلطة المولدة التي تمتلكها الكلمات الأولى لحكاية ما، وتعامل الاستهلال باعتباره «جملة موقظة» هي في آن «بدئية» و«محفزة». وهكذا فتح أراغون الاستهلال على تصور حديث يحدده بحسب أ. ديل لينغو باعتباره «لحظة العبور المشكل من الصمت إلى الكلام ولحظة التماس بين المرسل (الأديب) والمرسل إليه (القارىء) النص» (ديل لينغو 1993).

متداولاً هكذا، درس هذا المفهوم من خلال مقاربات نقدية عديدة. عام 1971 جعل س. ديشيه من المستهل الروائي واحداً من الموضوعات الدقيقة المميزة التي يهتم بها النقد الاجتماعي. بقدر مايضع الاستهلال النتاج ضمن سياق ـ للهجوم «رسالة الشعار» (ج. ريكاردو «معركة الجملة» «*نقد*» 1970 رقم 274) ـ يتطلب أيضاً بيانية في المدخل تميز استعادة عدد من الأفكار العامة (م. ويل 1990). وبقدر ما يشكل أيضاً أول لقاء ما بين القارىء وعالم النص وبالتالي موضع وثيقة عقد القراءة، يفترض الاستهلال عملية استراتيجية من التشفير والإغراء، من الإخبار أو المسرحة

(أ. ديل لينغو 1993) تقوم بدراسة الشعرية، فيما يتركز اهتمام نظريات القراءة على القضية الأساس في «وثيقة عقد القراءة» «الرواية التي منذ بدايتها تضع القارىء في حال الاستعداد لقراءة رواية» (س. غريفيل 1973). في إطار هذا التصور يغدو الاستهلال «المكان الأمثل لعرض مراسم القراءة» (ب. جيرفيه 1990). وانطلاقاً منه يمكن تحديد أهم شروط قروئية النص (اصطلاحات أسلوبية، تلميحات بينصية، نظام بياني، وجهة نظر رواية). ومع ذلك ينبغي أن نلاحظ أن تحليل الاستهلال يتطلب شيئاً من الحذر: قد يحدث أحياناً أن يكون الاستهلال فخاً يتولى السرد اللاحق إخضاعه للنقد (جاك القدري)، أو أن الرواية تتضمن عدة «بدايات» (الغريب)، أو أن تحديد الاستهلال يثير إشكالية كما نلاحظ في بعض النصوص المعاصرة الخالية من الترقيم.

Bore B.& Ferrer D. (éd.), *Genèses du roman conlemporain. Incipit et entrée en littérature*, Paris, CNRS, 1993- Del Lungo *A.*, «Pour une poétique de l'incipit» *Poétique*, 1993, n° 24, p. 131 - 152. - Duchet C., Pour une socio-critique ou variations sur un *incipit»*, *Littérature*, février 1971, 1, p.5-12. -Coll.: *L'incipit*, textes réunis et présentés par Liliane Louvel, Paris, la Licorne, 1997.

آني كانتين، ماري ـ أندريه بوديه

راجع: السياق؛ القراءة والقارىء؛ السرد (الحكاية، القصة)؛ اتفاقية القراءة؛ التلقي؛ الرواية.

NIVEAUX DE LANGUE مستويات اللغة

(خصائص الأسلوب في لغة ما حسب المستوى الاجتماعي والثقافي للناطقين بها)

تدل عبارة «مستوى اللغة» على واحد من محاور تغير اللغة. والواقع أن اللغة تتغير، في جميع مكونات قواعدها (اللفظ، التركيب، الدوال...) كما في مفرداتها، وفق محاور ثلاثة كبيرة وثيقة الصلة فيما بينها: الزمن (تغير يسمى تعاقبي) الفضاء (تغير diatopique) والمجتمع. نجد على هذا المحور الأخير نموذجين من التغير: التغير diastratique المماثل لمختلف أوضاع (الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية) المتكلمين ولسياق (الاجتماعي، المرجعي والأدوي) التلفظ، والتغير الأسلوبي (أو diaphasique) الذي يتمثل في الاختيار بين مختلف المتغيرات الممكنة التي تدور في تبادل محدد. مستويات ـ أو سجلات ـ اللغة، تتوافق مع مختلف الوضعيات («الشرائح») والسياقات الاجتماعية. يميز التصنيف الأكثر تقليدية بين مستويات ثلاثة: رديء أو عادي مألوف، وسط ورفيع.

نلاحظ هذه التمايزات بالتجربة، بحيث ترسخ المواقف والتصورات اللغوية الغالبة على ثقافة ما، معظم الكتب المدرسية والمعاجم، وكتب النحو، تقيم مستويات التبدل اللغوي برد تنوعاته في الغالب إلى مقاييس أخلاقية (أسلوب «رديء»، «رفيع») اجتماعية، (ألفاظ أو عبارات «مألوفة»، «عامية»، «شعبية») نوعية (ألفاظ أو عبارات «أدبية»، «تقنية») وحتى تسلسلية زمنية («مهجورة»، «لفظة جديدة») جغرافية («دخيلة») مستبقة بهذا التأثير الناجم عن ظهورها في ملفوظة. وهكذا فإن «مستويات اللغة» تسلسل طرق التعبير (المفردات، سياقات التراكيب من مثل التقيد أو عدم التقيد بالأبنية التامة للنفي والاستفهام، إلخ.) بالنسبة لمدى التزامها بالأصول (تقيد، عدم تقيد، تشدد في التقيد). مدرسياً إنها تساهم في ترسيخ القانون اللغوي. ومع ذلك يمكن لأنظمة الامتثالية اللغوية هذه أن تترك للمستفيد هامشاً من الحرية في تقيده بالقاعدة. تشكل محصلة الاختيار الذي يقوم به من بين مختلف الإمكانات المتاهة، تشكل هذه المحصلة أسلوب ملفوظته. وبتعبير لغوي، يقوم الأدب بتنقية المتغيرات اللغوية المعبرة عن الراهنية. يقوم إذن التاريخ اللغوي للأدب، الذي ينتظر من يكتبه، على وصف وتفسير ما استبعد وما شرع من مختلف التنويعات اللغوية وآليات تمييزها وتراتبيتها. كما يدرس أيضاً تطور امتزاجها مع الأنواع والموضوعات، كما أنظمة عملها الداخلي داخل النصوص.

منذ القدم اهتمت كتب الفنون الشعرية بهذه التصنيفات. نذكر على سبيل المثال «دولاب ڤيرجيل» في العصر الوسيط الذي يُنظِّر للتقارب بين بعض سجلات الألفاظ، وبعض الأنواع الأدبية، وبعض الموضوعات: أسلوب رفيع، وشخصيات ومواضيع نبيلة في الملحمة، أسلوب وسط وموضوعات عادية بالنسبة للتعليم الريفي، أسلوب عادي وشخصيات شعبية وموضوعات مسلية بالنسبة للغزلية الريفية. هذا نموذج من المواءمة انتشر في المرحلة الكلاسيكية بعد استعادة الألفاظ الأرسطية (شخصيات نبيلة وأسلوب رفيع في المأساة والملحمة، شخصيات ولغة متوسطة في الملهاة و«وضيعة» في الهرجة) مع منع المزج بين الأنواع. في بعض مراحل التاريخ الأدبي الأخرى، أعيد النظر في نظم التصنيف هذه، وأعيد ترتيبها، في الشعرية كما في الموجبات الأسلوبية. وهكذا تجلت الثورة الرومانطيقية عند هيغو بخاصة، بالمزج بين المبتذل والراقي، الذي عبر عن نفسه أسلوبياً بوجود المثل الشعبي جنباً إلى جنب مع العناصر «الرفيعة». استخدمت الواقعية كما الطبيعية ألفاظاً تقنية ولغة العامة (بلزاك، زولا). فيما بعد، بدل سيلين وكينو القوانين الروائية باللجوء إلى التركيب والمعجم الشفهي.

يفيد كتّاب الأطراف، وبخاصة في العالم الفرنكوفوني إلى أقصى حد من هذه المستويات، إما لإثبات هوية (مثل ترامبليه في مسرحه)، وإما لخرق قاعدة (مثل راميز أو ڤيرهيغين).

Brunot F., Bruneau Ch., *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, 13 vol., Paris, A. Colin, 2e éd., 1966-1979. -Granger G.G., *Essai d'une philosophie du style*, Paris, A. Colin, 1969.

جان ـ ماري كلينكنبرغ

راجع: المعجم؛ الأنواع الأدبية؛ النحو؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ العُرْف؛ الشفاهية؛ السجلات؛ الأسلوب؛ مفردات اللغة.

المسرح THÉÂTRE

تعني هذه الكلمة أولاً المكان الذي يتواجد فيه الممثلون للتمثيل (يقال أيضاً: «Scène»/ مسرح)، وتعني الكلمة بعد هذا المبنى أو الموقع الذي يقع فيه هذا المكان، ويعني أخيراً التمثيليات التي تعرض. وبهذا المعنى الأخير، يعني مؤلفات، غالباً ما تكون نصوصاً وعروضات في آن معاً. وبالتالي فهو يشكل فناً، كما يشكل مجالاً ـ أكثر مما يشكل نوعاً ـ أدبياً.

ظهر المسرح في عالم اليونان القديمة. من الصعب تحديد التاريخ الدقيق لظهوره، ولكنه وفق كل احتمال، منبثق عن الاحتفالات الدينية حيث تطوف المواكب تمجيداً للخالق مصحوبة بالرقص والغناء.

أدى توزيع مضامين الأغنية وأصواتها ما بين كورس وعازف منفرد، أدى شيئاً فشيئاً، إلى تثبيت مكان يسمح بمشاهدة هذا الحوار وسماعه، كما أن التعقيد المتزايد لهذا الحوار، أدى إلى مضاعفة عدد الشخصيات، وتشييد بنى تهدف إلى تسهيل عملية إخراج هذه المشاهد. شهدت أثينا أول مرحلة بلغ فيها المسرح ذروة ازدهاره، وذلك في القرن الخامس ق.م، من خلال العروضات التي كانت تقدم بمناسبة احتفالات «المدينة»، حيث كانت تقام مباريات تمثيلية. المآسي، التي غالباً ما كانت تعرض ثلاثيات، كانت هي المسرحيات الأساسية. اشتهر كل من ايشيل، ثم أوريبيد وسوفوكل بهذا النوع. كانت هذه العروضات تشتمل غالباً على كوميديا. كانت تمول من قبل أرستقراطيين أغنياء (مثل بيريكليس). استمر استخدام عمليات التمويل هذه في الحضارة الهيلينية التي أعطت المسرح لجميع مناطق حوض المتوسط. تمت استعادة النمط اليوناني، وإن جزئياً، في روما. عرفت المسرحيات مؤلفين مشهورين في

المأساة (سينيك) كما في الملهاة أيضاً (پلوت، تيرينس)، غير أن المشاهد كانت تحوي قسماً كبيراً من أمور تنتمي إلى فنون أخرى (رقص، موسيقى)، وحتى معارك أو عروضات عنيفة، وبحسب ف. ديبون، فإن الأدب لم يستطع تحصيل حقوقه إلا بالتدريج. يبدو أن المسرح عرف شيئاً من الكسوف في العصر الوسيط السحيق. يشكل حذر «الكنيسة» المسيحية من موقعه الذي نراه بخاصة في «*مدينة الله*» لسان أوغسطين (420) أحد الأسباب. ومهما يكن من أمر، فإن الكنيسة، وفي كل الحالات الدين، هو مع ذلك، المحرك الأساسي بدون شك لبعث الفن المسرحي. والواقع أنه منذ القرن العاشر فإن مراحل من الطقوس شكلت موضوعاً لأجزاء ممسرحة. وهكذا فإن (*Visitatio sepulchri*) (*زيارة القبر*) تعرض مشاهد من قيامة المسيح». الإخراجات المسرحية التي ازدهرت في العصر الوسيط (الأخلاقيات، والآلام، والعجائب. . .) كلها انبثقت شيئاً فشيئاً عما سبقت الإشارة إليه. يبدو أن الأشكال الدنيوية (الهرجات، الهزلية النقدية، المناجيات. . .) قد ظهرت بعد ذلك. انطلاقاً من عصر النهضة، ظاهرتان متلازمتان بدّلتا الحياة المسرحية في أوروبا بشكل عميق. فمن جهة، هناك حذر الكنيسة إزاء المسرح الذي بدا قوياً هذه المرة، منعت «الأعاجيب» في باريس سنة 1548. ومن جهة ثانية، أدت إعادة اكتشاف الأنسيين للتراث اليوناني ـ اللاتيني إلى بعث الأشكال «الكلاسيكية» للمأساة والملهاة. كما أثارت إعادة قراءة «*شعرية*» أرسطو ـ من خلال شراحه الإيطاليين ـ إلى بعث النوع المأساوي في القرن السادس عشر، ليفرض نفسه نوعاً رئيسياً في السابع عشر، مجهزاً بنظرية، ومرسخاً بشكله الفرنسي (مميزاً باللياقة والوحدات) على يد كورناي وراسين. الملهاة، الأقل تنظيراً، كانت على مقربة من شقيقتها. سرعان ما تم الانصراف عن التراجيكوميديا، وبسرعة أقل عن الرعوية، فيما ازدهرت هذه الأشكال في إسبانيا وإنكلتره. غدت الأوبرا والباليه اللتان ولدتا في إيطاليا بدوريهما نوعين معروفين. ومع بناء المسارح الثابتة (أوتيل دي بورغوني، ماريه، پيتي بوربون) وظهور الفرق المحترفة المدعومة مالياً، والاعتراف بمهنة الكوميدي، وأخيراً تأسيس «الكوميديا الفرنسية» (1680) ثم «الأوبرا» و«الأوبرا الكوميدية». مع هذا كله اكتملت مأسسة المسرح في فرنسا. ومنذ تلك اللحظات، كانت بروكسل بمثابة العاصمة الثانية للمسرح والأوبرا الناطقين باللغة الفرنسية. طوال القرن الثامن عشر، عصر الهوس المسرحي، بنيت الصالات في مدن المقاطعات. الأنواع الغالبة كانت المأساة (ڤولتير) والملهاة الفرنسية أو الإيطالية (ماريڤو) ولكن ظهرت أشكال جديدة من ناحية المسرح الشعبي

(«مسرح المعرض» والڤودڤيل منه بخاصة)، كما من جهة الأنواع الكبيرة مع التجديد الذي لحق بالكوميديا (بومارشيه)، أو باختراع الدراما البرجوازية (التي نظر لها ديدرو) أو الميلودراما التي ظهرت في نهاية القرن، فيما رست الأوبرا، التي شهدت أوج انطلاقتها، وبشكل نهائي، في مجالها المميز. شهدت المرحلة أيضاً الشغف بالممثلين النجوم (مثل تالما). تميزت مرحلة «الثورة» بظهور محاولات لإقامة مسرح شعبي جديد، ولكن لا مستقبل له. فيما شهدت مرحلة «الرستوراسيون» بالعودة إلى أنواع عريقة، وبخاصة المأساة الكلاسيكية (التي كان يفضلها أيضاً العقلانيون الليبيراليون والتي شكلت *«جيرمانيكيس»* سنة 1817 نجاحاً لتمجيد نابليون) والميلودراما. ازدهرت هذه الأخيرة على «بولڤار دي تامبل» و«بولڤار دي كريم» حيث شيد العديد من الصالات. شكلت خميرة لنوع جديد نظّر له فيكتور هيغو، الدراما الرومانطيقية، التي عرفت مدة قصيرة من النجاح ما بين 1827 ـ 1840. غير أن المأساة أكملت طريقها ـ قبل أن تتراجع ـ كما مسرح البولڤار البرجوازي مع نجاح الڤودڤيل بخاصة. تميزت نهاية القرن بمحاولات قام بها المسرح الطبيعي والرمزي اللذان جددا بمشاهد أما غاية في الواقعية، وأما غاية في التجريد (بالنسبة للثاني)، فيما أهم ما يعول عليه الإنتاج ينتمي إلى المسرح التجاري. نجد نفس الحركة في بلجيكا، فيما عرفت سويسرا المسرح الشعبي على نطاق واسع.

عرف منعطف القرن العشرين تجديدين أساسيين. أحدهما استخدام الكهرباء في الإضاءة: مما سمح بتجديد وسائل الإخراج. الثاني ظهور المخرج كمنفذ لترتيب المشاهد، والمنزلة المتزايدة التي يحتلها، وتجعله نظيراً لمشاهير الممثلين بل وحتى للكاتب نفسه. هذه الظاهرة التي بدأها أنطوان، ترسخت بعد ذلك، وبشكل خاص مع كوبو، ديلين وجوفيه (ممثل ومخرج، وصاحب صالة في آن) كما عند الرمزيين مع لينييه ـ بو. كانوا يمثلون ما هو كلاسيكي، وما هو من مسرح الجادة، في الوقت نفسه الذي يكتشفون فيه الكلاسيكي الأجنبي كما كانوا يمنحون الحياة لنصوص مجددة معاصرة (ميترلنك بخاصة). محاولات التجديد الجذرية، من مثل تلك التي قام بها السرياليون بقيت قليلة جداً. أتاحت ندرة النصوص الهامة القادرة على تلبية احتياجات هذا النوع من الإخراج، أتاحت أمام البلجيكيين ميشال غيلديرود وفيرنان كروميلينك فرض نفسيهما كأديبي «المسرح الجديد» في مرحلة ما بين الحربين. في المقابل، بعيد الحرب الثانية طرأ تغيير بنيوي على عملية «اللامركزية» المسرحية المدعومة، وتكاثرها، وظهور «المهرجانات» وأولها مهرجان أڤينيون (أقامه ج. ڤيلار سنة

1947). ظهرت في باريس نفسها أمكنة جديدة تفيد من الدعم مثل «المسرح الوطني الشعبي»، أو خاصة من مثل الصالات الصغيرة على «الريف غوش/ الضفة الشمالية، وقد شجع هذا على ظهور المسرح الملتزم، فيما يتعلق بالفئة الأولى، ومسرح العبث، فيما يتعلق بالفئة الثانية (يونيسكو، بيكيت). استمرت حركة اللامركزية في النصف الثاني من القرن، ونشرت مسرح الطلب، وتقديم الكلاسيكي، أتاح هذا كما ذاك للمخرجين ارتياد فضاءات مصادر اللغة المسرحية (بلانشون، شيرو. . .) فيما استمر مسرح الجادة في مسيرته المعتادة. قدمت كيبيك في الثمانينيات مسرحاً أصيلاً قوي النقد (ترامبليه)، الذي سرعان ما عرف واعتمد في فرنسا. في نفس الوقت عرفت مشاهد الرقص والإيماء (مارسو) والأوبرا جمهوراً متزايداً. ساهمت في طرح قضية العلاقة المميزة التي يقيمها المسرح مع النص.

قدم المسرح مادة للتفكير في الأنواع الماثلة فيه، وإن كان هو بحد ذاته مسألة بحكم طبيعته المزدوجة ـ التي تدفع إلى اعتباره «ميداناً» للأدبي أكثر من اعتباره «نوعاً» لفظة غير مناسبة هنا. وبالفعل، فهو مشهد ونص في آن (هذا هو الغالب، وإنما هناك مسرح لا كلام فيه). باعتباره نصاً، ينتمي إلى الأدب، وغالباً ما لعب دور «المحرك» في نشر وتطوير هذا الأخير، وباعتباره مشهداً يشتمل على أنماط إبداعية ـ جماعية ـ وأنماط تلقٍّ مخصوصة ـ عن طريق البصر والسمع، وفي اللحظة المباشرة ـ الزمانية والمعطيات الجمالية فيه هي بالضرورة إذن مرتبطة بالمباشرية الفورية. وهكذا وبمفارقة مزدوجة، يقدم أرضاً مميزة لاكتشاف اللغة (لأنه يقدم الكلمات والحركات والأمكنة ـ وبنسبة أقل الاصطلاح)، كما أنه كان غالباً مادة للتلقي بوساطة القراءة. حالة في الحد الأقصى: الكلاسيكيون الفرنسيون بامتياز (موليير، كورناي، راسين ثم هيغو فيما بعد) هم كتاب مسرحيون، ولكنهم دخلوا المؤسسة المدرسية بوساطة القراءة. وهكذا فإن قراءة المسرح تشكل نمطاً أساسياً في مجمل عملية التلقي الأدبي. وكما هو الحال منذ زمن طويل، شكل كتاب *«الشعرية»* لأرسطو المرجع النظري الأساسي، وبما أنه كان يتناول المأساة بشكل خاص، يمكننا القول إن المسرح شكّل دائماً النمط الشرعي الغالب في الأدب. ونحن نعلم أنه مشهد، وأنه يشكل مؤسسة خاصة، بفعل الوسائل التي يتطلبها، والمداخيل التي يؤمنها، والتي يدافع عنها الممثلون والأدباء بحزم. وهو بالتالي يشكّل داخل الحقل الأدبي منطقة تجنح نحو الاستقلالية (ومضاعفة أقسام «الدراسات المسرحية» في الجامعات تعبر في هذا الصدد عن هذه الاستقلالية). وهكذا تضاعفت الطبيعة المزدوجة للمسرح، سواء في مادته، أو في

وضعيته ودوره داخل الفضاء الأدبي. ومع هذا كله، فإنه لا يزال يشكل جزءاً من الأدب، كما لا يزال واحداً من المناطق المتميزة بحيويتها وقدرتها على الابتكار.

هذه الطبيعة المزدوجة تظهر لنا إمكانية تباعد الإيقاعات بين التمثيل والقراءة، وأن نصاً «مكتوباً» قد لا يكون صالحاً للتمثيل فوراً، أو العكس، باختصار لأن هناك زمانيتين، زمانية العرض، وزمانية القراءة ـ الكتابة (نذكر لتبيان هذا التوتر على سبيل المثال *«أمير هامبورغ»* التي طالما اعتبرت غير صالحة للتمثيل، قبل أن تغدو صالحة على يد ڤيلار وجيرار فيليب).

Aron P., *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, La Lettre volée- Théâtre National de la Communauté française de Belgique, 1995. -Corvin M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Le Livre de Poche, 1995 [1991]. - Jomaron J. de (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, A. Colin, 1988. - Pavis P., *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996. - Viala A. (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

آلان ڤيالا

راجع: الاقتباس؛ فن المسرحة؛ علم الجمال؛ الأنواع الأدبية؛ المؤسسة؛ القراءة، القارىء؛ الشعرية؛ المسرح الغنائي.

المسرح الجديد — NOUVEAU THÉÂTRE

أطلقت تسمية المسرح الجديد ما بين 1950 ـ 1970 على مسرح لا يمكن تصنيفه على أنه «عبثي» أو «ملتزم» أو أنه من مسرح «الجادة»، وسمي «جديداً» لأنه أراد القطع مع التقليد وخلق لغة درامية حيث يحتل التلاعب بالكلام ومادية المشهد منزلة مميزة.

ظهر «المسرح الجديد» في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية. نجد مقدماته في نتاج أرتو وبريخت وعند السرياليين (ڤيتراك بخاصة)، وشجع على تفتحه ترجمة مسرحيات الطليعيين، پيرانديللو خاصة، ونتاج الكاتب المسرحي البلجيكي م. دي غيلديرود المكتوب قبل سنة 1940 والذي عرف في فرنسا بعد الحرب.

سنة 1946، دشن ج. أوديبيرتي في *«كوات ـ كوات»* بألعابه اللغوية المندرجة في مسرحة تقتبس من الاحتفال والكرنفال ما سمي بالمسرح الطليعي الشعري النزعة. سنة 1948، قدم ر. وينغارتن عالماً غالباً ما يتميز بالدعابة السوداء ويقترب من الحكاية الخيالية. أثر هؤلاء المسرحيون على مسرح العبث الذي ظهر في نفس المرحلة. جان جينيت، أديب متمرد على المعايير ـ تأخر ظهور مؤلفاته على المسرح

ـ مزج، في *«الخادمات»* (1947) و*«الشرفة»* (1956) و*«الزنوج»*، (1959)، و*«الستائر»* (1965)، مزج الطقوسي والمفرح والاحتفالي وضاعف المواقف المسرحية في المسرح. غالباً ما اعتبر لاأخلاقياً، أحدث نتاجه صخباً شأنه في ذلك شأن نتاج فرناندو أرابال الذي أوجد «مسرح رعب» آخذاً من نظريات أرتو فكرة المشهد الذي يجمع بين الممثلين والمشاهدين في طقس واحد (*«مقبرة السيارات»* 1958، *«المهندس المعماري وإمبراطور آشور»* 1967). يلحق أداموف أحياناً «بالمسرح الجديد» ـ بدءاً من *«بينغ ـ بونغ»* (1955) ـ أو م. ڤيناڤير (*«الكوريون»* 1956) وأ. غاتي (*«الحياة الخيالية لعامل التنظيفات أوغيست جيه»* 1962) ـ وهي أولى أن تصنف في خانة الالتزام. أثبت «المسرح الجديد» حضوره في كيبيك مع *«زوجات الأخوة»* (1968) لكاتبها م. ترامبليه التي قلبت القوانين الاجتماعية السياسية واللغوية، وخصوصاً باستعمالها الجوال (العامية الكيبيكية. م.م). وأخيراً، اخترقت الريادة الشعرية للمادة اللغوية باعتبارها مكاناً للعواطف البشرية، للوحدة وللاتواصلية مسرحيات ج. فوتييه (*«الكابتن بادا»* 1952) وف. بيليدو (*«اذهب إذن إلى طورب»* 1961) ور. ديبيار (*«سنونات ساذجة»* 1961) ون. ساروت (*«الصمت»* 1964) وم. ديرا (*«المسرح والعشيقة الإنكليزية»* 1968).

إذا كان العمل على اللغة الشفوية يفرض نفسه كقاعدة جديدة للكتابة الدرامية، فقد امتد هذا الهاجس أيضاً ليشمل اللغة التمثيلية. تخلى أدباء ومخرجون عن فن مسرحة موقوف على النص، وأقاموا علاقة مباشرة مع الجمهور، واضعين الممثل في قلب الحركية المسرحية. هذا ما نجده في عمل غاتي المسرحي وفي نتاج منوشكين في (تياتر دي سوليي/ مسرح الشمس) في «المسرح الفقير» لغروتوسكي والحدثية في «الليفينغ تياتر».

لم يطالب أحد من المعنيين بالاسم «المسرح الجديد» ـ خلافاً لما هو الحال مع «الرواية الجديدة» و«الموجة الجديدة» في السينما اللتين عاصرتاه، كما أن المفهوم واسع ويشتمل على مؤلفات متنوعة الأساليب، مختلفة العوالم والموضوعات. عملت «الدولة» على تشجيع انطلاقة هذا التوجه، وكذلك الوسط المسرحي، بعد سنة 1945، لتحقيق «لامركزية» بإيجاد صالات على هامش الأماكن المؤسساتية وبتشجيع ظهور شركات فتية. ففي فرنسا، تم فتح العديد من الصالات الصغيرة في باريس على «الضفة» الشمالية، إضافة إلى مراكز ثقافية في الضواحي أو في المناطق احتضنت مسرحاً ثقافياً تجريبياً في الغالب. في أمكنة أخرى، كالولايات المتحدة مثلاً، ساهمت هذه الحركة في الثقافة المضادة.

يعني «المسرح الجديد» أول ما يعني تجديد الكتابة المسرحية، ومن قبل المماثلة فقط، وفيما بعد، أتت هذه العبارة لتدل على التجديد في الإخراج. بقي أن نذكر أن مخرجين مثل بارو، بلين، ڤيتيز، پلانشون، لعبوا دوراً حاسماً في نجاح هذا الأمر. صار عدد من الأدباء، والمؤلفات والمخرجين كلاسيكيين وباتوا يعرضون على المسارح المكرسة (أوديبرتي، پلانشون...).

Bélair M., *Le nouveau théâtre québécois,* Montréal, Leméac, 1973. - Corvin M., *Le théâtre nouveau en France,* Paris, PUF, 1980. -Jotterand F., *Le nouveau théâtre américain,* Paris, Le Seuil, 1970. - Mignon P.L., *Le théâtre en France,* Paris, Gallimard, 1986. - Serreau G., *Histoire du «nouveau théâtre»,* Paris, Gallimard, 1966.

باسكال رياندو

راجع: المسرح العبثي؛ الطليعة؛ مسرح الجادة؛ فن المسرحة؛ الإلتزام؛ الرواية الجديدة؛ المسرح.

المسرح الشعبي THÉÂTRE POPULAIRE

يمكن أن يقال عن المسرح إنه «شعبي» إما لأن ممثليه وموضوعاته منتمية إلى أوساط ثقافية قليلة الحظوة، وإما لأنه يتوجه إلى أعرض جمهور ممكن. وبمعنى ثالث أكثر تخصصاً، «المسرح الشعبي» يعني أهداف قسم من ناشطي المسرح التقدمي في نهاية القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين. يحيلنا التعبير إذن إلى المضامين كما إلى متلقي العرض.

كان المسرح في العصر الوسيط، سواء كان دينياً أو دنيوياً، يتوجه إلى الجمهور الشعبي الذي كان يتدافع نحو الأمكنة، أو الشوارع بمناسبة المهرجانات التي تقام في الأعياد الممسرحة (القدومات الملكية، فترة الفصح). تشتمل العروضات على أنواع متعددة (أخلاقيات، خوارق، مواعظ مرحة، هزلية نقدية)، تميزت الهرجة من بينها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بقدرتها على إضحاك جمهور واسع على عيوب ونقائص الشخصيات والموضوعات الشعبية. أدى الاحتراف المتدرج للفرق والاستخدام التربوي للمسرح، وذلك بدءاً من القرن السادس عشر، أديا إلى تخصيص للأمكنة، وبالتالي لنوعية الجمهور: البلاط، الكليات، المدينة. في القرن السابع عشر، كان رواد صالات المسرح ينتمون إلى نماذج ثلاثة، أرستقراطية البلاط، البحاثة «وشرفاء الناس»، غير أن ظهور «مسرح المعرض» وأنواع (حفلة الاجتذاب، والهزلية السوقية...) الموجهة إلى الجمهور الشعبي، ثم بناء الصالات في نهاية القرن الثامن عشر على «البرلڤارات» أدت إلى زيادة ذات دلالة في عدد المشاهدين.

كما أن الحياة المسرحية كانت حافلة بالحيوية في الريف الفرنسي كما في بروكسل. سارت هذه الزيادة في العرض جنباً إلى جنب مع الفروقات الاجتماعية في أوساط الجماهير، حتى وإن استمرت الصالات في استقبال الأوساط المختلفة مدشنة تمييزاً طوبوغرافياً شديد الوضوح. يعتبر القرن التاسع عشر العصر الذهبي بالنسبة للمسرح، بحيث بات أفضل مكان للترويح عن النفس وقادراً على التجاوب مع توقعات مختلف الفئات الاجتماعية. كانت الميلودراما، والڤودڤيل أيضاً، والمسرحيات المتنقلة تجتذب جمهوراً هائلاً (*«رحلة حول العالم في 80 يوماً»*)، جيل فيرن). في القرن العشرين، استمر مسرح «الجادة» الخاص، الأمين على التعاليم السابقة للهزلي (التمثيليات الهزلية الانتقادية، الڤودڤيل) أو العروضات التي تفيد من تقنيات العرض الضخم (ر. حسين. *«البؤساء»*) استمر هذا المسرح في اجتذاب جمهور عريض متنوع اجتماعياً.

في موازاة ذلك، صار المسرح ومنذ الثورة الفرنسية، مكاناً للاستثمار السياسي. عرضت «أعياد الشعب» تمثيليات أخلاقية ومهذبة، كان المواطنون فيها ممثلين ومتلقين في آن معاً. في سويسرا كانت «أعياد الكرامين» وبخاصة الـ (فيستيسبييل/ *Festspiel*) مسرحية جماهيرية، غالباً ما تمثل في الطبيعة، كانت أنواعاً شعبية، وعناصر محركة للوحدة الوطنية المستوحاة من *«رسالة إلى دالامبير عن المسرح»* (1758) لروسو.

عندما أخذت السينما تحل محل المسرح كفن جماهيري، قادت هذه الأمثلة سلسلة من المثقفين لتقديم أشكال جديدة من المسرح الجماهيري، التي تستلهم في آن معاً، عجائب العصر الوسيط والعروضات المدنية. سنة 1895 افتتح موريس بوتشر «مسرح الشعب» في بيسانغ (ڤوسج)، يقدم في كل سنة مسرحيات أصيلة أو مأخوذة من المخزون، يمثلها هواة أو محترفون. نشرت الحركة العمالية الشيوعية، والاشتراكية، والكاثوليكية هي الأخرى أعمالاً مسرحية واسعة، مستخدمة تقنية «الكورس الناطق» حيث المزج بين الدعاية والعاطفة الجماعية. شهدت بلجيكا وكيبيك، اجتماعات ضخمة أقيمت في الهواء الطلق حطمت جميع الأرقام القياسية.

سنة 1911، بعث فيرمين جيمييه الحياة في أول «مسرح وطني متجول»، الذي شكل هدفه الديمقراطي أساساً لقيام «المسرح الوطني الشعبي» في قصر التروكاديرو سنة 1920. تعبر صالة «باليه دي شييوه» (1937)، مقر «TNP»، تعبر عن نواياها من خلال هندسة معمارية جديدة. يجلس المشاهدون أمام خشبة المسرح، ويتمتعون

جميعاً برؤية متكافئة. يتيح عدد المقاعد للجمهور المتباين الاختلاط بطريقة متساوية. «مهرجان أفينيون» (1946)، كما قاعة شايو الجديدة، سمحا لجان فيلار بتحقيق طموحاته التي شكلت أيضاً أرضية «البيوت الثقافة».

هناك أشكال من المسرح الشعبي، انتشرت بعد سنة 1968، عندما أقامت الفرق أماكن جديدة («الكارتوشيري» في ڤينسين) أو قررت المصالحة مع الموروث المتجول (غران ماجيك سيركوس).

ارتبطت المعركة التي تناولت المسرح الشعبي «هذا المسرح ذو المشاركة الشعبية الكبيرة» (دور) بالالتزام الاجتماعي لباعثيه، الذين يرون فيه وسيلة للتوعية حيناً، ومكاناً لتقديم خدمة عامة نوعية أحياناً. يستلهم غالبية المعنيين فيه النظريات والممارسات التي تصارعت في القرن العشرين.

سلك المسرح السياسي، الذي نشأ في ألمانيا وروسيا حوالى سنة 1920، في الأوساط الشيوعية بخاصة، سلك طريقين يمكن اختصارهما ببعض السمات. الطريق الأول هو مسرح الشارع، غير المحترف، والهادف إلى الإثارة والدعاية، وقد مارسته جماعات صغيرة من المناضلين. لم تفارقه التسمية الروسية المختصرة «*agit prop*» رغم انتشاره في العالم بأسره. الثاني، يقوم على إعادة صياغة القوانين التقليدية للعرض لصالح مشهد طليعي، هو الآخر مسيس إلى الحد الأقصى، يتولى إخراجه محترفون يجددون ممارساته (بيسكاتور، بريخت).

أخذ هذان الشكلان من أشكال المسرح السياسي الكثير من الأساليب التقليدية للمسرح الشعبي (الإيماء، الرقص، النماذج والطبائع المميزة، التنظيم المكاني والإيقاعي المتنوع). ورث المسرح المناضل، في أوروبا الغربية في مرحلة ما بين الحربين (مثل جماعة «*أوكتوبر*» للأخوة بريڤير) ورث هذين الاتجاهين، والتقى أيضاً مع اتجاه ثالث اشتراكي المصدر: المشهد الشعبي الألماني (*Volksbühne*)، الذي أقام صلة، منذ بداية القرن، بين التنظيمات العمالية مع «المخزون الكبير» وذلك باللجوء الضخم إلى الاشتراكات والعروضات الكبرى. في فرنسا، كتابات رومين رولان («*مسرح الشعب*»، 1913) والتي أخرجها فيرمين جيمييه وجان ڤيلار، وفي بلجيكا، «المسرح الوطني»، مسرح الدمقرطة الثقافية، قدمت الكلاسيكيات، وبنسبة أقل المحدثات، لإرضاء أذواق الجمهور مع الحرص على ضمان تربية ثقافية. جسد في أفضل تقديماته «المسرح النخبوي للجميع» الذي رفع فيتيز شعاره.

عرف المسرح الشعبي أيضاً، في النصف الأول من القرن العشرين نسخته

الكاثوليكية (غيبون، فرقة «*الكوبايوس*»، ليون شانسيريل) الأكثر قروية، والمتشابهة الممارسات في الأعم الأغلب.

Dort B., *Théâtre réel*, Paris, Le Seuil, 1971. -Tarin R., *Le théâtre de la Constituante ou l'École du peuple*. Paris, Champion, 1998. -Tourangeau R., *Fêtes et spectacles du Québec*, Région du Saguenay-Lac Saint-Jean, Québec, Nuit Blanche, 1993. -Vilar J., *L. théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975. -Coll.: Revue *Théâtre politique (1953 et sq.)*. -*Aspects du théâtre populaire en Europe au XVIe s.*, Paris, CDU-Sedes, 1990.

پول آرون

راجع: الجوقة؛ الهرجة؛ الميلودراما؛ السياسة؛ الأدب الشعبي؛ الجمهور؛ المسرح.

المسرح الغنائي THÉÂTRE LYRIQUE

في المسرح كما في الشعر، الغنائية هي أولاً سجل يعبر عن المشاعر والانفعالات بأشكال إيقاعية تسمح بالغناء أو الإنشاد. وبشيء من التحديد، فإن «المسرح الغنائي» الذي ظهر في منتصف القرن الثامن عشر يعني مسرحية تمزج ما بين الإلقاء الملحن والغناء، وبشيء من التوسع، الصالات المتخصصة بهذا النوع من العرض.

ظهرت في إيطاليا، ورسخها مونتڤيردي، فرضت الأوبرا نفسها في فرنسا، إثر امتياز حظيت به إحدى الصالات سنة 1669 بحيث صارت تقدم مشاهد تجمع بين المسرح والموسيقى والرقص. بدأ الأمر أولاً بتقديم «مأساة بالموسيقى» التي روجها ليللي والذي ضم إليه كمؤلفي مغناة فيليب كينو وتوماس كورناي. يسيطر في هذه المؤلفات التأثير المشهدي للمسرحيات ذات الآلات والموضوعات المأخوذة من العصور القديمة. في نهاية القرن، افتتح هودار دي لاموت الأوبرا ـ الباليه، التي أحلت الترويح عن النفس في المنزلة الأولى.

ظهرت الأوبرا ـ الكوميدية في بداية القرن الثامن عشر، منبثقة عن الڤودڤيل الشعبية. مزجت أول الأمر بين الحوارات الناطقة والإيمائية، الرقص والأنغام المعروفة، في عمل مستوحى من الكوميديا الإيطالية. صدم هذا المزج الجديد للأنواع امتيازات «الأوبرا» و«الكوميدي فرانسيز» فتوصلتا إلى منعه ما بين 1718 و1724، ثم ما بين 1745 ـ 1752. وبتأثير من بانار، ثم من غافار، تخلت الأوبرا رويداً رويداً عن الموضوعات السفيهة واتجهت نحو المذاق الرعوي («*كاهن القرية*» ج.ج. روسو 1752) ثم نحو الدراما الغنائية («*لم نتنبه أبداً لشيء*» سيدين ومونسيني 1761). سنة 1762 انصهرت مع الكوميديا ـ الإيطالية، ثم استقرت في صالة فافار سنة 1783.

ومنذ ذلك الحين، أدارت ظهرها «للجادات» التي شهدت مولدها، وتبرجزت لتغدو واحدة من بين أكبر أربعة مسارح مؤسسة في باريس.

اخترع بعض أساتذة الأوبرا ـ الكوميدية (آدام هيرڤيه وأوفنباخ بخاصة) الأوبيريت. تقوم على التعاقب بين المشاهد الناطقة والمشاهد المغناة على إيقاعات دارجة ويلغة بسيطة، تتوجه الأوبيريت إلى جمهور عريض ومتنوع، نشأت في «الجادات» لترسو فيما بعد في «تياتر دي بوف ـ باريزيين» (1855). في الوقت الذي حاول فيه فاغنر إصلاح الأوبرا، التي حددها بأنها دراما موسيقية، ولم يلق سوى نجاح التقدير، سيطر أوفنباخ، الذي ضم إليه مؤلفي المغناة ميلهاك وهاليفي، على النتاج الغنائي. لقي نجاحاً في أوروبا بأسرها، من برلين إلى لندن، وصولاً إلى نيويورك حيث احتفي به سنة 1876. في نهاية القرن، ظهرت الكوميديا الموسيقية، نوع أنغلو ـ ساكسوني، الذي استبدل التعاقب بين المحلي والمغنى بتركيب موسيقي مستمر. في فرنسا حيث جرى إدخالها على يد كريستينيه إيفين وميساجيه، لم يكن الأمر تجديداً للمسرح الغنائي الذي كان شبه غائب عن الساحة تقريباً في تلك المرحلة رغم نجاح *«حسناء كاديكس»* (لوپيز ـ سكوتو، 1945).

شأنه شأن الكوميديا ـ باليه، يجسد المسرح الغنائي طموح فن جامع يوحد بين المسرح والرقص والموسيقى. في المعركة بين «القدماء» و«المحدثين» اعتبرت الأوبرا نوعاً حديثاً (بيرو، *«نقد الأوبرا، أو سبر المأساة التي بعنوان «ألسيست» أو انتصار ألسيد»* 1674). في فرنسا، في القرنين اللاحقين، أرغم نظام «المسارح» الوطنية وقواعد إدارتها ـ التي تعرض التمييز بين ذخيرة كل منها ـ الأدباء والملحنين على التحديد المستمر للعلاقة ما بين الدرامي (الكراس) والموسيقي (التوليفة): يميز توازن هذه العلاقة ما يرجع إلى الأنواع الغنائية التي تنتمي إلى المسرح، عن تلك التي ترجع للموسيقى، مما لا يسهل تطوراً مرناً للنوع. وفيما فقدت الأوبرا في زمن مبكر علاقتها مع التراجيديا الموسيقية، أدت «معركة» سميت معركة «دي بوفون» (1752 ـ 1754) إلى التأكيد على الطابع الدرامي للأوبرا ـ الكوميدية وفق النموذج الإيطالي (المدعوم من ديدرو، وغريم، وروسو) والمعارض لأنصار نموذج الأوبرا الفرنسية (رامو).

استندت أوائل عروضات الأوبرا، والأوبرا ـ الكوميدية على كتيبات أصيلة. ثم اتجهت الأوبرا بعد ذلك، وحتى فاغنر، أكثر فأكثر إلى اقتباس المؤلفات الأدبية من مثل *«زواج فيغارو»* لبومارشيه، التي لحنها موزار، أو *«كارمن»* لميريميه التي استوحاها بيزيه، أو استعارة موضوعاتها من الوسط الأدبي مثل *«البوهيمية»* لبيسيني.

سعى ملحنو القرن العشرين إلى إعادة الاعتبار للكتيب بإيكاله إلى أدباء معروفين. وهكذا لجأ موسيقيو «غروب دي سيس/ جماعة الستة» إلى كلوديل «*ماكسيميليان*» وسوبو «*الحورية الصغيرة*» وكوكتو «*الملاح الفقير*»، وبيتور (فاوست «*خاصتك*»، فيما وقعت كوليت «*الولد والسحرة*» لرافيل. كما أن العديد من مؤلفي المغناة في الأوبيريت قدموا من «مسرح الجادة» (دونيه، أشار، غيتري، ويللي ودورين). رغم هذا كله، فإن الموسيقى هي التي تحتل المنزلة الراجحة في المسرح الغنائي.

لم يفد المسرح الغنائي من التجديد المسرحي الذي عرفه في القرن العشرين، رغم أن العديد من المخرجين المسرحيين اهتموا بالأوبرا (شيرو، بروك، ليباج). منذ أوبيرات الجيب («*حكاية جندي*» لسترافنسكي وراميز 1918) أو الأوبيرات التعليمية لبريخت وويل («*ماهاغوني، الذي يقول نعم، والذي يقول لا*»، 1930)، أخذ المخرجون يمزجون بين المذخرات دونما اهتمام بالقاسم المشترك. مسرح موسيقي، وموسيقى مسرحية، هي أنواع هذا التحالف الجديد الذي لا ينتمي إلى سجل المسرح الغنائي وإنما يتجاوزه.

Angelin D. & Pistone P. (dir.), *Le théâtre lyrique français, 1945-1985*, Paris, H. Champion, 1987. -Couvreur M., *Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, Marc Vokaer, 1992. -Dumesnil. R., *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, Éditions d'histoire et d'art, 1953. -Duteurtre B., *L'opérette en France*, Paris, Le Seuil, 1997. -Coll.: *La monnaie XVIII^e s.; XIX^e s.; La monnaie symboliste et al.*, M. Couvreur (dir.), Bruxelles, GRAM, 1996 et sq.

لوسي روبيرت

راجع: الباليه؛ الكوميديا ـ باليه؛ الأدب التعليمي؛ الغنائية؛ الموسيقى.

مسرح المجتمع — THÉÂTRE DE SOCIÉTÉ

مسرح المجتمع هو مسرح هواة، يمثل، ويكتب أحياناً، من قبل مجموعة أصدقاء، أو صالون، من أجل تسلية مخصوصة.

ظهر مسرح المجتمع في الصالونات في القرن السابع عشر، لينتشر ويتوسع في القرن اللاحق. أكثر من دُرجة، صار يومذاك أحد أسس الحياة الاجتماعية. في باريس وحدها، قدر عدد مسارح المجتمع، في النصف الثاني من القرن بمائة وستين. إلى جانب مسرح البلاط، حيث يختلط الهواة مع المحترفين، والذي لا يختلف بشيء عن المسرح العام، ازدهرت المسارح الخاصة في قصور الأمراء والشخصيات الهامة في المملكة، من مثل مسرح الدوقة مين أ. سو في بداية القرن، ومسرح مدام دي

بومپادور، أو مسرح ماري أنطوانيت في تريانون. كان لڤولتير مسرحه في ديليس وفي فيرناي، فيما قام دوق أورليان ببناء سلسلة من الصالات، منها اثنتين في قصر بانيوليه. كما أن هذه الممارسة، عرفت في أوساط أقل شأناً، حيث كان وجود ستارتين يكفي لإقامة مسرح. في المقابل قام العديد من المؤسسات «البرجوازية»، شركات أو مجرد حلقات، بتأجير صالات لتقديم عروضات. وفي نهاية القرن، عندما صار هذا المسرح ديمقراطياً، فقد حظوته عند الطبقة الأرستقراطية. ولأسباب أخلاقية، ولكن أيضاً بفعل المنافسة، صدر سنة 1768 قرار منع بموجبه ممثلو الكوميديا المحترفون، العاملون في المسارح الوطنية من التمثيل في أماكن أخرى غير صالاتهم، فيما كانوا غالباً يقدمون ـ لقاء بدل ـ المساعدة للمسارح الخاصة.

عرف مسرح المجتمع ذروته في القرن التاسع عشر. للطبقة الراقية في «الإمبراطورية» مسارحها. في ظل «الرستوراسيون» وملكية «تموز»، نبلاء وبورجوازيون، اهتموا بالكوميديا، أو شكلوا فرقاً من الهواة تمثل في مسارح معدة مثل كاستيلان في فوبور سانت ـ أونوريه. لجورج صاند مسرحها الخاص، كما ظهرت في بلجيكا العديد من الجمعيات «الباخوسية» (مثل ليه «جواييه» لشارل دي كوستير). اشتعل الهوس بالمسرح في ظل «الإمبراطورية الثانية». أطلق البلاط نموذج (الكومبيني/ «Compiègnes») من اسم القصر، الذي كان يجتمع فيه مدعوو الإمبراطور في الخريف، لمدة أسبوع، ضم فندق كاستيلان منذ سنة 1835 فرقتين أساسيتين من الكوميديين الهواة، من رجالات المجتمع والأدب. للشخصيات الهامة أمسياتها المسرحية التي خلدت كاريكاتوريات دومييه. شارل دي ريميسا وبول ديشانيل، شخصيتان سياسيتان هامتان، كانا من ألمع كوميديي مسرح المجتمع. أطالت فرق الهواة عمر هذه الممارسات حتى القرن العشرين. كانت هذه الاجتماعات تتم بفعل دوافع شديدة التنوع، دينية، سياسية، أخوية، أو لمجرد الترويح عن النفس.

يختلف مسرح المجتمع عن المسرح المحترف بكون الممثلين من الهواة، حتى وإن عرفت بعض الأوساط الأكثر حظوة كوميديين محترفين، مدوا يد العون أحياناً للهواة. العروضات خاصة، بل وأحياناً شبه سرية، خاصة إذا عرفنا أن بعضها في القرن الثامن عشر كان على شيء من المجون. من هنا، الإحساس بتواطؤ قائم بين الكاتب والممثلين والجمهور. مثل هذا المسرح دور الرباط الاجتماعي. ما يجمع هذا الجمهور حول مشهد مرتجل، هي نفس تلك الرغبة بالترويح عن النفس، أياً يكن

الثمن. تضاعفت هذه الرغبة، لدى الأكثر غنى في القرن الثامن عشر بخاصة نتيجة طلبهم للمنزلة والرفعة. مباهاة وشعور بالتحرر، سارا جنباً إلى جنباً. كما أدى مسرح المجتمع دوراً سياسياً، بتشجيعه اللقاءات، وتوطيد الصلات والروابط بين أعضائه، الذين إن لم يكونوا حزباً، فهم على الأقل عصبة.

يتطابق مخزونه، بتنوعه، مع الأصول الاجتماعية للمشاركين. والواقع، أن البيوتات الكبيرة هي الوحيدة التي استطاعت كتابة مسرحيات ذات مستوى، سواء كتبها أدباء لقاء بدل، أو كانت من نتاجها الخاص: في القرن الثامن عشر، أفاد دوق أورليان من خدمات كوليه وكارمونتيل، في القرن التاسع عشر كتب الماركيز دي ماسا لمدعوي نابوليون الثالث. غالباً ما كانت البرجوازية تكتفي بالأخذ من ذخيرة المسارح العامة، هذا وإن عرفت بعض الدوائر البوهيمية وجمعيات الهواة أدباءها الخاصين. ظهرت تصنيفية تتوافق مع الممارسات، فضل مميزو «النظام القديم» المسرحيات القصيرة، السهلة الفهم والتمثيل، من مثل حفلة الاجتذاب، أو المثل الدرامي، أو الكوميديا/ الڤودڤيل. رأت المجتمعات «البرجوازية» المسرح نشاطاً مهذباً ومربياً فآثرت المآسي وكبار الكوميديات. أما بورجوازية الصالونات في ظل «الإمبراطورية الثانية» فقد فضلت الحكائي النادري، من هنا سيطرة الألغاز والڤودڤيل. في القرن العشرين ظهر مسرح هاو ـ أكثر مما هو مسرح مجتمع ـ مرتبط بانطلاقة الحياة الترابطية، ويعرض نماذج مسرحية لا حدود لتنوعها.

Du Bled V., *La comédie de société au XVIII^e au XVIII^e s.*, Paris, 1893. -Claretie L., *Histoire des théâtres de société*, Paris, Librairie Molière, 1906. -Martin-Fugier A., *Comédienne*, Paris, Le Seuil, 2001. -Rougemont M. de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e s.*, Paris-Genève, Champion Slaltkine, 1988.

ماري كلود كانوڤا ـ غرين

راجع: أدب البلاط؛ الأنواع الأدبية؛ الجمهور؛ الاجتماعية؛ المسرح.

المسلسل FEUILLETON

لا تزال تستعمل لفظة «مسلسل» أحياناً على النقد المزاجي الذي يظهر بانتظام في إحدى اليوميات، ولكن الذهن ينصرف غالباً لدى سماع اللفظة إلى اعتبارها مختصراً للرواية ـ المتسلسلة. «المُسلسلي» تعني أصلاً من يتولى تحرير زاوية ثقافية أو علمية الطابع تنشر في أسفل صفحة في جريدة. لا يزال هذا المعنى شائعاً في البلدان الجرمانية. في فرنسا غالباً ما تستخدم هذه الكلمة كمرادف لكاتب شعبي.

جرى أول نشر روائي في باب «المسلسل» في يومية فرنسية سنة 1836 (*«العانس»* لبلزاك في *«جورنال دي ديبا»/ «جريدة المناظرات»*). لقيت هذه الطريقة النجاح وأخذت منحى تصاعدياً طوال القرن التاسع عشر. واكب نشر الروايات المتسلسلة التحول الجذري الذي طرأ على الصحافة: نمو هائل في الأعداد المسحوبة، تنوع العناوين، الوصول إلى جمهور جديد. باب جذاب، زادت المسلسلات من عدد القراء وأتاحت للصحف تأمين قسم من دخلها بواسطة المعلنين. في المقابل، سمح نشر الروايات في الصحف بإخراج النشر من الحلقة المفرغة القائمة على طبع القليل من النسخ وبيعها بسعر مرتفع. النشر المسبق لنتاج ما في صحيفة هو بالنسبة للرواية قاعدة انطلاق ممتازة، وإحدى وسائل الأديب لتحسين دخله بشكل جيد. ارتبط تأسيس «جمعية رجالات الأدب» سنة 1838 التي عملت على الدفاع عن الحقوق المعنوية والمادية للكتّاب، ارتبط بهذا النظام الجديد للإنتاج الأدبي. نشر القسم الأكبر من أدباء القرن التاسع عشر مسلسلات (غوتييه، هيسمانس، زولا، وكذلك الحال في الخارج، ديكنز، دستويفسكي). غير أن لفظة مسلسلي أطلقت «بَعذياً» على الروائيين الذين لم يحظوا باعتراف الشرعية الأدبية: تم الافتراض أن هؤلاء لم يكتبوا إلا ضمن تصور مركنتيلي بشكل أساسي مقدمين نتاجاً غير ذي قيمة، مجتذبين جمهوراً جاهلاً بوسائل تافهة. والواقع أن عدداً من أبرز المسلسلين الناجحين (ايجين سي، ألكسندر دوماس، بول فيڤال، اميل غابوريو وحتى كزاڤييه دي مونتيبين) نجحوا في اختيار أسلوب وطريقة في القص، وموضوعات جذبت نحوهم جماهير جديدة. في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، جذب المسلسل والأشكال المنبثقة عنه (الروايات التي تسلم مباشرة إلى القارىء، الصحف ـ الروايات، المنشورات الفصلية) جمهوراً شعبياً نحو القراءة الروائية. توصل الأدباء الفرنسيون في القرن التاسع عشر لا إلى مجرد شبه سيطرة على السوق الوطني للمسلسلات (لم تحتل الترجمات سوى موقع هامشي جداً) بل صُدر نتاجهم إلى أوروبا وأميركا اللاتينية. صار النموذج الفرنسي قاعدة لإبداع الآداب الوطنية الواسعة الانتشار.

في نهاية القرن التاسع عشر قادت أهمية الكمية «للقراء بدون آداب» إلى خلط الرواية ـ المسلسلة مع الرواية الشعبية. سارت الميزة المقولبة للكتابة المسلسلاتية جنباً إلى جنب مع تنوع يوازي التشكل المضطرد لفئات الجمهور الشعبي: رواية تاريخية، بوليسية، غرامية، مغامرات أو استباقية. أدى التآلف العام مع المطبوع والقراءة الرائية وتحسن مستوى المعيشة إلى نجاح مجموعات الكتب الشعبية التي انطلقت في بداية القرن العشرين من إعادة طبع المسلسلات أو طبع مؤلفات جديدة من نفس النوع.

المجلدات الشعبية، كما أشكال قصصية أخرى مثل السينما، أخذت تزاحم المسلسل الذي شهد في القرن العشرين انحطاطاً مضطرداً (في المقابل شهد حضوراً قوياً في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة الراديو والتلفزيون بشكل خاص).

بما فيها من تعارض (أتراها تحيل إلى طريقة في الطباعة، إلى أسلوب، إلى فئة اجتماعية من القراء؟) تظهر لفظة مسلسلي الحاجة إلى مسيرة تاريخية وسوسيولوجية لدراسة الآثار الأدبية. وفيما كان النتاج الهائل من المسلسلات الذي يعاني استبعاداً من الدراسات الأدبية بالاستناد إلى معايير جمالية ترتبط ضمناً بمرجعية اجتماعية، صار موضوعاً للعديد من الأبحاث منذ سبعينيات القرن الماضي. اتسع هذا الميدان مع ارتباط شديد بتاريخ النشر والمكتبة كما مع الدراسات المتعلقة بممارسات القراءة.

Angenot, M., *Le roman popu.aire. Recherches en paralittérature*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1975.- Guise R., *Le Phénomène du roman- feuilleton, (1828-1848)*, Thèse d'État, Nancy, 1975.- Quéffelec L., *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1989.- Thiesse A.-M. , *Le roman du quotidien, lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, Paris, Le Chemin Vert, 1984. -Coll.: *Littérature «bas de page», Literatur unter dem Strich*, (Hans Ulrich Jost, Peter Utz et François Vallaton (dir.), Lausanne, Antipode, 1996.

آن ـ ماري تياس

راجع: وسائل الإعلام، الأدب الهامشي، الأدب الشعبي، الصحافة، الرواية التاريخية، الرواية البوليسية.

المسيحية CHRISTIANISME

بصفتها الديانة المسيطرة في الغرب، مارست المسيحية تأثيراً غلب على الممارسات الثقافية عامة وعلى الأدب بوجه خاص. يمكن النظر إليه من وجهتين: الأدب المسيحي من جهة، والتأثير الإيديولوجي الشامل من جهة ثانية. تمت معالجة المسألة الأولى في غير مكان (راجع الكتاب المقدس، الكثلكة، الجنسينية، الإصلاح والإصلاح الكاثوليكي) لذلك سنحصر البحث هنا في المسألة الثانية.

إذا كان الأدب في كل مكان يقيم علاقات مميزة مع الحدث الديني، فإنه في الحضارات القائمة على الكتابة، تضاف، إلى العمق الميثولوجي الديني الذي يغذي الخلق الفني، ضرورات التقديس وصياغة الطقوس: هذا يساهم في الأعم الأغلب في انتشار طبقة من الكهان تتمسك بالسلطة ـ المقدسة غالباً ـ للمكتوب. يؤسس هذا التأثير المزدوج لعلاقات المسيحية بالأدب.

لن نهمل علاقات المسيحية باليهودية. فالموروث العبري ولد ديانتين موحدتين

أخريين وعلى صورته اعتبرت المسيحية كما الإسلام دين «كتاب». أشكال التدين الخاصة بالأديان الموحدة تفترض علاقة خاصة بين المؤمن ومرجعية النص المقدس. هذا التركيز على «الكتابة» المقدسة قادت ديانات الكتاب إلى تثمين اكتساب الأهليات المرتبطة بالقراءة والكتابة باعتبارها إحدى الوسائل المؤدية إلى كمال الطبيعة البشرية.

على كل حال، يتم النظر إلى المسيحية بوضعيتها «ثقافة ثانية». والواقع أنها انطلقت من سياق يهودي وقامت على قاعدة مفاهيم ـ مفاتيح في الديانة العبرية. أقامت مع الموروث الذي انطلقت منه علاقة ملتبسة جداً ذلك لأنها تدعي إضافة كل ما يعمل على إبراز الوضعية المسيحية للمسيح: وبالتالي إضافة نصوص (الأناجيل) إلى النص الأول (العهد القديم) وإعادة تفسير هذا الأخير على ضوء أولئك. إنها في جوهرها إذن عمل بينصي وتأويلي. خاصة وأن كلام المسيح نفسه هو بشكل عام من النوع المرمز، وبالتالي يستدعي التأويل. يضاف إلى هذا أنها رسالة للعالم بأسره فيما حصرت اليهودية نفسها بإيمان وبشعب، وهذا يتطلب من الفكر العودة إلى العبارات المفاتيح في الإيمان اليهودي لإعطائها معاني مجازية. استندت القراءة المسيحية للعهد القديم طويلاً على تقويم مجازي للمرويات، وعلى تأويل مسيحي المنطلق للنبوءات.

شكلت علاقة المنافسة هذه جذر معاداة اليهودية في المسيحية: خطوط التشقق التي من خلالها تتحدد خصوصيات الديانات الكتابية الثلاث ناتجة عن الجهود التي تبذلها كل واحدة منها لإثبات حقيقتها، في وقت تتميز فيه علاقاتها التاريخية بتوسيع مطرد للمدونات المقدسة وللخطاب. التميز عن اليهودية فرض نفسه كأمر بديهي مع انتشار الجماعات المسيحية خارج فلسطين. ولكنها في الوقت نفسه استقبلت في داخلها وثنيين اهتدوا، وبدأت أهمية عالم مرجعي ثانٍ: كان على عقيدة تلامذة المسيح منازلة الثقافة اليونانية ـ الرومانية والموروثات الفلسفية للعالم القديم.

تتحدد الثقافة المسحية بالعودة، وبردة الفعل أيضاً إلى وإزاء هاتين السابقتين اليهودية والوثنية. قائمة على بنوة معقدة وملتبسة وجدت نفسها إزاء عملية إعادة تفسير وتأويل لما سبقها. انطلاقاً من مناهج تأويلية أرساها يهود تهلّنوا مثل فيلون الإسكندري صنعت أدوات تأويلية طبعت تاريخ الفكر الغربي. ربما يفسر هذا الموقف الفكري أهمية مفهوم النهضة في تاريخ الفكر المسيحي: تتزاوج حظوة القدماء مع رغبة ناشطة دائمة بالإصلاح، بالتجديد، لا باعتباره من مستلزمات الأصالة الذاتية وإنما لكونه ضرورة بعث مستمر.

خلافاً للتوراة أو للقرآن، الكتاب المقدس المسيحي، ليس كتاباً بلغة واحدة مقدسة. فرض تحالف «العهدين القديم والجديد» مرجعية لغوية مزدوجة من اليونانية والعبرية. يضاف إلى هذا أن «الإنجيل» يخاطب جميع الشعوب، من هنا ترجمته المبكرة جداً إلى جميع لغات الثقافة، إلى اللغات المحكية. وإذا كانت اللغة الطقسية لم تتجاوز المرجعية اللاتينية في التقليد الكاثوليكي، واليونانية والسلافية في التقليد الأرثوذكسي اليوناني والروسي، فإن أياً من هذه اللغات لا يمكنها الزعم باستقطاب الأمر الإلهي. لم تكن مساهمة هذا الجهد المستمر في عملية الترجمة قليلة في نمو علوم اللغة، مثل نقد النص أو فقه اللغة.

ذلك لأن الكتاب المقدس إضافة لخلوه من الوحدة اللغوية، يمتاز أيضاً بتعدد سلطاته. حياة يسوع المسيح، موته وقيامته أمور من صميم قانون الإيمان (Credo)، ولكن الذي تقدمه لنا الأناجيل باعتباره المسيح لم يترك لنا أي أثر مكتوب عما بشّر به. لقد قام بهذه المهمة أبرز تلامذته (نشر «النبأ السار»: في اليونانية *Eu-vangelion*). تتفق الأناجيل الأربعة بشكل عام على الأحداث الأساسية في حياة يسوع ولكن كل واحد منها يستجيب إلى نظرة عامة ورؤية لاهوتية خاصة به. تظهر في رسائل الرسل خلافات عقدية إذا كانت إقامة قانون الكتاب المقدس تستند إلى الاعتراف بالوحي الإلهي لكل من النصوص المحفوظة، فإن قراء هذا الكتاب، وفي مواجهة الغموض وتباين «الكتابة» كان عليهم التزود بأهليات تأويلية ولغوية. وهكذا فإن المسيحية تشكل المصدر الأساس لهذه العلوم في الثقافة الغربية. ورثتها الدراسات الأدبية بعد أن بدلت مراسمها وآلياتها لدراسة النصوص الخيالية.

كذلك فإن الفكر المسيحي ترك بصمة عميقة في صلب مادة الثقافة التي أوجدها. إضافة إلى كون «العهد القديم» يحوي عدداً من الميتولوجيات المتداولة في الموروثات الوثنية (يمكن مقارنة شمشوم بهركيل، **Judith** يشبه ليكريس، الخ)، فإن عقائد المسيحية الأساسية تتضمن تثميناً لبعض أشكال الفكر انطلاقاً من التعبير. الإيمان بتجسيده «الكلمة» الإلهية، مثلاً، يقوم على صورة أسلوبية قوامها تكرار المبالغات: يفرض الإيمان بكائن هو في الوقت نفسه إنسان حقيقي، وإله حقيقي. ثنائية طبيعة المسيح ينبغي الإقرار بها باعتبارها دليلاً على الصفة الخارقة للمشيئة الإلهية. يقوم الوحي المسيحي على منطق غريب: تكمن عظمة المسيح في إذلاله، قوته في ضعفه، عار الصليب وجنونه يعبران عن حكمة الله.

عقيدة «الثالوث» ليست أقل تعقيداً. لقد نشرت المسيحية نظرية عن الإلهي يتقدم

فيها تمايز وجهات النظر على التأكيد على وحدانية الله. إنها تولي الأهمية لعلاقة الحب بين الأشخاص الإلهيين - الأقانيم - أكثر مما تهتم بالقدرة الإلهية المطلقة. بنزوعه إلى هذا الحد من التعقيد، يبدو الإيمان المسيحي يواجه ديانة ذات أسرار ينحصر فهمها بشكل جيد بنخبة صغيرة من المطلعين. ومع ذلك فإن لغة الكتاب المقدس قصصية ومادية، يستحضر التقليد الحكمي عالماً ريفياً ومألوفاً. والواقع أن المسيحية في جميع مراحلها التاريخية كانت تعاني من المتطلبات المتناقضة لتبشير كوني من جهة، وتفكير لاهوتي ثاقب إلى الحد الأقصى. تجد التقوى المسيحية تعبيراً عنها في الإيمان الساذج كما في فطنة العالم. في هذه الظروف، وإلى جانب السجل التعليمي الملازم للنتاج الديني، يشكل السمو ظاهرة ذات دلالة خاصة: مقيماً البساطة داخل التعقيد نفسه، بل وحتى متجاوزاً إياه، لقد شكل رقعة أساسية من الاهتمامات الجمالية بشكل عام، ومن الجمالية الأدبية بشكل خاص.

Saint Augustin, *La chrétienne = De doctrina christiana*, texte critique de l'éd. de J. Martin, revu et corrigé, introd, et trad. Madeleine Moreau, Paris, 1997 (Bibliothéque augustinienne). - Frye N., *The Greate Code: The Bible and Literature* [1982]; trad. C. Malamoud, *le Grand Code: la Bible et la litkératuve*, Paris, 1984; *Words with Power: being a second study of »The Bible and Literature"*, [1990], trad. C. Malamoud, *La parole souveraine: la Bible et la litérature II*, Pairs, 1994. - *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, sous la dir. de J.- M. Mayeur, Ch. Pietri, A. Vauchez, M. Venard, Paris, Desclée de Brouwer-Fayard, 1990, 14 vol.

ياسمينا فوهر - جانسن

راجع: التقريظ؛ الكتاب المقدس؛ الأدب التعليمي؛ التأويل (الشرح)؛ هيرمينوطيقيا (التفسير)؛ الخيالي والخيال؛ اليهودية؛ الأسطورة؛ الآبائية؛ الدين؛ السامي؛ المنفعة.

المصادر (الأصول، المنابع...) SOURCES

بالنسبة للعلوم الممكنة التأويل مثل التاريخ، التفسير الأدبي أو التأويلات، تشكل المصادر مجمل المراجع التي يمكن التعرف إليها في نص معين سواء عن طريق الاقتباس المباشر المعلن، أو سواء بوساطة آلية أدبية تأويلية، أو إعادة بناء فيلولوجية. ولكن كلمة «مصادر» قد تعني أيضاً مجموعة أصول ومستندات مندمجة داخل شبكة من البينصية لتؤسس مذهباً، بل وحتى ثقافة كاملة في لحظة معينة من التاريخ.

تخصص شرح النص، كما النقد الأدبي، ولمدة طويلة في العمل على التحقق من المصادر وتبيان سيرة دراسة النصوص وطرق انتقالها. نشأ فقه اللغة والنصوص في القرن الثالث ب.م، مارسه أدباء ونحويون انكبوا على العثور في ذلك الجمع الكبير

من الروايات والنصوص المتعددة، على النص الحقيقي غير المحرف. في عصر النهضة، عمل الأنسيون من جديد على تقويم المصادر مفضلين الـ «Lectio difficilior». بعد ظهور علم جديد موضوعه إعادة تشكيل التاريخ (ڤيكو، «La Scienza nuova»، 1725)، سعى الفيلولوجيون واللاتينيون في القرن التاسع عشر إلى إنشاء تاريخ سلالي لمخطوطات «الآداب المقدسة» (لاكمان، *«العهد الجديد اليوناني»* 1842). اعتمدت هذه الممارسة في القرنين التاسع عشر والعشرين في الشرح والنقد الأدبيين. في التقليد المتبع «الرجل والنتاج»، بعد لانسون، انصرف قسم واسع من البحث الأدبي للتنقيب عن المصادر التي أفاد منها الأديب في عمله. أخذت هذه المنهجية، التي انتقدت بسبب قصر نظرها الوضعي، أخذت بالتراجع في النصف الثاني من القرن العشرين. أعادت الدراسات البينصية والنقد النوعي، أعادا طرح المسألة بطرق جديدة.

تطرح قضية المصادر على مستويات ثلاثة. الأول هو مجمل الممارسات الثقافية. حيث يشكل المصدر دليلاً على وجود الأساس المتين. وهكذا فإن «ذكر المصادر» و«التحقق من المصادر»، هي شروط ضرورية، كي يتمكن الصحافي، أو السياسي أو موثق العقود، على سبيل المثال من تقديم معلومة أو توجيه اتهام أو إثبات ملكية وضمان صدقيتها. يبحث المؤرخ عن الوثائق ذات الصدقية لتبيان الواقعة، ويسعى دارس النصوص إلى التعرف على النص الأصلي من خلال الروايات المختلفة لهذا النص، من خلال تطبيقه نفس المنهج العلمي. مستوى آخر، هو مستوى الأدب المكرس تشكل المصادر فيه علامة للشرعية. نذكر على سبيل المثال، راسين الذي قلد ايريبيد، أو بوالو الذي قلد في *«الفن الشعري»* (1674) هوراس وشيشرون. وهكذا تلتقي قضية المصادر مع مسألة المحاكاة والتقليد: إنها إثباتات ودلائل، لا على الصدقية وإنما على التماثل مع الأرثوذكسية الثقافية. ولكن بين هذين المستويين، هناك مستوى ثالث، عندما ينهل الأدب من الثقافة بالمعنى الواسع. تتميز هذه الممارسة بالثبات، وتتخذ أشكالاً عدة: اقتباس من الثقافة الشعبية من قبل المثقفين، من العصر الوسيط إلى القرن العشرين، من الممارسات الكرنفالية لدى رابليه، ومن «المحدثين» الإيطاليين، بنفس القدرة بل وأكثر عن اللاتين، لدى أدباء لاپلياد، وصولاً إلى الحكايا الشعبية عند لافونتين وبيرو، إلى الأخبار العادية لدى بلزاك، إلى اللغة العامية عند هيغو أو سيلين، إلى الصحفية السياسية لدى ڤاليس، إلخ.

تتعقد المسألة عندما نتصدى لمسألة أهلية القراء لتبين هذه المصادر، ومدى استعدادهم لتقبلها عبر المسيرة التاريخية للنقد، نجد باحثين في الآداب الفرنسية

متمرسين بالآداب اليونانية واللاتينية، اهتموا بشكل خاص بالأدباء الذين أفادوا منها، فيما لم يولوا نفس الاهتمام بالأدباء الذين أفادوا من الثقافة الشعبية. من جهة ثانية، وإذا كان هناك مصادر مؤكدة (استشهادات، إشارات واضحة، تقليد واضح) هناك أيضاً مماثلات غير محققة، مبنية على تشابه يلاحظه القارىء، دون وجود ما يثبت أن الأديب قد أفاد من مصادره بالفعل. تزداد هذه المسألة تعقيداً بفعل القيمة المعطاة إلى مختلف فئات المصادر ذات الطابع الإيديولوجي.

بقي أن نذكر أن كل نتاج أدبي هو من نوع الممارسات الثقافية القائمة، استبدلت الدراسات البينصية قضية المصادر الشرعية، بقضية العلاقات المتعددة بين الخطابات، وما إذا كانت أدبية أم لا. وفيما وراء ذلك، هناك أيضاً مسألة العلاقات بين مختلف الفنون (الأدب: والموسيقى، المسرح، الرسم، السينما). وبالتالي، هناك خشية، من أن تغدو البينصية، ظاهرة على درجة من الشمول، بحيث يستطيع كل قارىء، أن يجد فيها العلاقات التي يراها أو التي يريد أن يراها. قامت الـ (*Oulipo*) بطرح هذه القضية بشكل ظريف عندما تحدثت عن «السرقة الاستباقية» (وهكذا فإن «كبار الخطباء» سبق لهم أن مارسوا «الأوليبينية». . .). وهكذا يمكن اعتبار اختيار أو إيثار هذا النمط في المصادر أو ذاك معبراً عن الاختلافات الإيديولوجية القائمة بين المدارس والحركات الأدبية، وفيما وراء ذلك، بين الفئات الاجتماعية والعصور. وبالتالي، فإن دراسة المصادر، ينبغي ألا تهدف إلى إقامة جردة موهومة ونهائية للمصادر، وإنما يجب أن تتوخى وضع كشف معظم المصادر ذات الأهمية، والمعبرة عن التغيرات التاريخية والاجتماعية.

Cerquiglini *B.*, ***Éloge de la variante***, Paris, Le Seuil, 1989. -Dragonetti R., ***Le mirage des sources***, Paris, Le Seuil, 1987. -Marichal R., «La Critique des textes», in: Samaran G. éd., ***L'histoire et ses méthodes***, Paris, Gallimard, 1961. -Zumthor P., «Erich Auerbach ou l'éloge de la philologie», ***Littérature***, n°.5, 1972. -Coll.: «Décoder le texte - Text, Reading and comprehension», ***Revue Belge de Philologie et d'Histoire***, LXIX, v.3 1991.

آلين لواك

راجع: الاستشهاد؛ النقد التكويني؛ التاريخ؛ المحاكاة، التأثير البينصية؛ المحاكاة الساخرة؛ المعارضة؛ فقه اللغة.

ÉGYPTE — مصر

ازدهر الأدب المصري المكتوب باللغة الفرنسية الذي ظهر في القرن التاسع عشر بالتزامن مع الوجود الفرنسي في ذلك البلد. عرف ذروة مجده في مرحلة ما بين

الحربين العالميتين. لا يزال متماسكاً حتى الآن، ذلك أن الفرنسية لا تزال مستخدمة من قبل الأقباط (مسيحيون كاثوليك) بشكل خاص ،فيما تعتمد غالبية المسلمين اللغة العربية.

رغم حلول اليسوعيين على الأراضي المصرية منذ القرن السابع عشر فإن الحضور الفرنسي لم يتوطد على تلك الأرض إلاّ مع الحملة الفرنسية على مصر التي قادها نابليون بونابرت ما بين 1798 ـ 1801 التي جلبت معها نظاماً إدارياً جديداً ومركز أبحاث «مجمع مصر»، ومطبعة لعبت دوراً حاسماً في نشر الثقافة. توطد الحضور الفرنسي بعد ذلك إثر تولي محمد علي باشا (1805) زمام السلطة الذي طلب من فرنسا قيادة مصر في مسيرة توجهها نحو الحداثة ثم في الإنجاز الضخم المتمثل بفك الرموز الهيروغليفية من قبل شامبوليون (*«الموجز في النظام الهيروغليفي»* 1824)، والذي أدّى إلى مزيد من حظوة فرنسا لدى المصريين. ظهرت مؤسسات تعليمية مسيحية فرنسية، وغدت الفرنسية لغة الصناعة والجيش.

سرعان ما بدأ يتفتح أدب مصري مكتوب باللغة الفرنسية. وقع أول كاتب مصري جوزف أغوب قصصاً ودواوين شعرية رومانطيقية. بعد ذلك توزّع الشعر المصري بين الرومانطيقية، البرناسية والسيريالية. . . وكان علينا أن ننتظر إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى لنرى شعراً وطنياً أميناً للمخزون والواقع الشرقي. في أواخر ثلاثينيات القرن الماضي أسس جورج حنين (*«غباوات الوجود»* 1938)، *«العتبة المحرمة»* 1956) في القاهرة جمعية سريالية سرعان ما كان لها تأثير ملحوظ على الأدب المصري. بدوا غرباء عن الجمهور بادىء ذي بدء، اضطر أعضاء هذه المدرسة إلى التشتت في أوروبا.

لمع في الرواية ألبير كوسيرني (*«منزل الموت المحقق»* 1944) الذي ترسو كتاباته في اكتشاف أعماق البؤس: ترتاد رواياته الأحياء الفقيرة في المدن المصرية حيث يعيش «المنبوذون» كيفما اتفق. قوت القلوب (*«حريم»* 1938) واللبنانية المولودة في مصر اندريه شديد (*«اليوم السادس»* 1960) تميزتا بشكل لافت. يعتبر روبير صوليه (*«الطربوش»* 1992)، (*«مُلَوّحة الاسكندرية»* 1994) بدون شك الأديب المصري الفرانكفوني الأكثر تميزاً في السنوات الأخيرة: شأنه شأن سابقيه، ينشر مؤلفاته في باريس.

عديدة هي الروايات التي تناضل من أجل تحرير المرأة. نيبا سليمة هي أول من خط هذا النهج في روايتها (*«المطلقات»* 1908) التي تدين فيها التطليق العشوائي

للزوجة من قبل الزوج. تدافع كل من اندريه شديد (*«مسيرات الرمال»* 1981) وفوزية أسعد (*«المصرية»* 1975) عن قضية المرأة المصرية أسيرة العادات المتوارثة.

يقل التحدث بالفرنسية في مصر يوماًبعد يوم. يمكن تفسير هذا بصعود اللغة الإنكليزية الذي بدأ مع احتلال الإنكليز لمصر عام 1882، ولكن وبشكل خاص بالدور المتنامي للغة العربية منذ سنة 1950 إثر تأميم المدارس الدينية والصراعات السياسية.

وعلينا أن لا نغفل أيضاً نظرة الارتياب للغة الفرنسية بحكم أنها كانت ولفترة طويلة لغة النخبة ومرتبطة بالمسيحية. تابع الأدب المصري المكتوب بالفرنسية انحداره منذ الحرب العالمية الثانية: مستقبله يبدو غير مؤكد، القلة من الأدباء المعاصرين الذين يكتبونه يجدون قراءهم ـ وناشريهم ـ في باريس.

تحتفظ الصحافة وحدها بمنزلة مهمة للفرنسية: هناك ثلاث صحف يومية تصدر بالفرنسية إضافة إلى العديد من برامج البث الإذاعي. ينتشر الكتاب المصريون في مختلف أنحاء العالم. كما تجدر الملاحظة أنهم ليسوا جميعاً ذوي أصول مصرية، يرجع هذا «التهجين الأدبي» إلى وجود العديد من الجاليات الشرقية والأوروبية في هذا البلد. وهكذا فإننا نلحق بالأدب المصري أدباء ذوي أصول شرقية، يونانية أو أرمنية: نعرف هذا الأدب بالنسبة لموطنه لا لجنسيته.

Combe D., "Machrek (Syrie, Liban, Égypte)", *in Bonn Ch. et Garnier X.* (dir.), *Littérature francophone II. Récits courts, poésie, théâtre*, Paris, Hatier-AUPELF, 1999. - Corm G., *Le Moyen-Orient: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1993. - Luthi J.-J., *Introduction á la littérature d'expression française en Égypte*, Paris, Éd. de l'École, 1974.

ميشال تيتو، آن ـ ماري بوسك

راجع: ازدواجية اللغة؛ المركز والمحيط؛ الفرانكفونية؛ الجغرافيا الأدبية؛ ما بعد الاستعمارية.

المصطلح — TERMINOLOGIE

(معجم لفظي، مجموع اصطلاحات علم أو فن...)

الاصطلاحات هي مجموعة الألفاظ التقنية التي تنتمي إلى فن أو ميدان معرفي معين. المصطلحات الأدبية هي بالتالي مجمل الكلمات التي تدل على أعراف وممارسات، وأساليب ومبادىء أدبية.

يحتاج كل ميدان من ميادين المعرفة أن تكون له مفرداته، وباختصار الكلمات:

سرعان ما تغدو الكنايات الوصفية عما نتكلم عليه ثقيلة وغاية في الطول. في الأدب تشكل الشعرية، فيما يتعلق بأسماء الأنواع، وعلم البيان، فيما يتعلق بأسماء الصور، يشكلان خزانين ضخمين للألفاظ المتخصصة. لكن بول ڤاليري أشار إلى أن «الاصطلاحات الأدبية غامضة» (*«منوعات»*، [1924]، 1944، I، 1)، يرجع هذا الأمر إلى سببين متلازمين. أحدهما أن العديد من المصطلحات المستخدمة في الكلام على التقنيات الأدبية، هي في نفس الوقت تستخدم في الاستعمال المتداول. بحيث يبدو المصطلح الأدبي لغة انعكاسية، غالباً ما لا تعرف نفسها أنها كذلك. يعتبر السيد جوردان، بشكل ما، الصورة النموذجية لهذه الممارسة، ذلك الرجل الذي «يصنع النثر دون معرفة منه لهذا»: كلمات من مثل «النثر» و«الشعر» و«الأسلوب»، إلخ.، لا ينظر إليها في الواقع باعتبارها ألفاظاً متخصصة، تقنية، وباستطاعة أي كان الاعتقاد بأن «شخصية» كلمة حديثة نسبياً، تدل على حقيقة «أبدية». مرد هذا إلى واقع كون الأدب هو في آن معاً استخدام للغة المشتركة وتخصيص لهذه اللغة. السبب الثاني لهذا الغموض، (أشار ڤاليري أيضاً إلى أن كلمات مثل «شكل» أو «استيحاء» مثلاً، لا تبدوان واضحتين، إلا بالقدر الذي ينتمي فيه من يستخدمهما ضمنياً إلى نفس المرجعيات)، هو أن فكرة الأدب نفسها تفترض تصوراً قائماً على بنية مرجعية، وأن تغيرات هذه البنية عديدة ومتنوعة.

وبعبارات أخرى، فإن ما سبق مروره في الدوكسا لم يعد ينظر إليه على أنه «مصطلح» «لغة انعكاسية»، ومع ذلك فإن الأمر متعلق في الواقع بلغة انعكاسية، وهذا أمر مقبول بشيء من التفاوت ـ بحسب مستوى الدراسات، والموروث الثقافي ـ تفاوتات تثير، رغم الوحدة الظاهرة، تغيرات وتشكل مصادر للتشوش. تفاقمت هاتان الظاهرتان منذ جيل مع تفتح التيارات النقدية المختلفة. تسعى كل واحدة منهما للحصول على مصطلحها الخاص، ونتج عن ذلك زيادة على الكفاية، وفي نفس الوقت فإن الألفاظ التي تبدو مشتركة تتسبب بالمزيد من الالتباسات.

وهكذا تبدو الاصطلاحات كمصدر لنوعين من الصراعات، المناظرات والحروب الكلامية. هناك من جهة الاتهام «بالرطانة» الذي يوجه بسهولة، إلى أولئك الذين يحاولون استخدام المفردات بالمعنى الدقيق المخصوص، والذين من أجل هذا غالباً ما يلجأون إما إلى الكلمات النادرة، وإما إلى الألفاظ الجديدة. ولكن حتى أولئك الذين يأخذون عليهم رطانتهم، يستخدمون هم أيضاً مفردات مدموغة، دونما وعي لنصيبها من الموافقة أو الاعتباطية. النوع الثاني من الحرب الكلامية يتعلق بتنوع

المذاهب المرجعية والمعاجم اللفظية التي تأتي بها معها. لقد ساهمت الألسنية بهذا مساهمة كبيرة في الستينيات والسبعينيات. يجري انتقادها اليوم باعتبارها مرجعاً أساسياً، ومع ذلك فإن التاريخ الأدبي باستخدامه ألفاظاً من مثل «مدرسة»، «تيار»، «حركة»، «تأثيرات»، «سياق»، وحتى «حقل»، إنما يستخدم مصطلحات: وهكذا، ألا نميز دائماً «مدرسة أدبية» التي تفترض جماعة منظمة ومنهاجاً، عن «الحركة» الأكثر اتساعاً، و«الظاهرة» ذات المدى الأوسع وغير المقصودة ولو جزئياً؟ إحدى الضرورات الحاضرة، تتمثل في فهرسة الألفاظ المستخدمة، وإذا كان ممكناً، تثبيت (ولو نسبي) للقائمة ـ وذلك بالإشارة إلى المشاكل التي يمكن أن تثيرها ـ ضرورة ثانية تتمثل في معرفة تاريخية ونسبية اللفظة المستخدمة. «الأدب» أو «الرواية»، مكتفين باتخاذ مثلين أساسيين، معناهما لم يكن دائماً هو المعنى المتداول حالياً. من خلال هذين الأمرين، يتوقف التعاطي مع الموضوع الأدبي باعتباره صادراً عن وضوح موهوم للغة، والألفاظ التقنية بالمقابل، ولأمر مختلف عما هي له، هي أدواته. المصطلحات الأدبية، وهي الأخرى أشياء تاريخية، عنصر مركزي في إشكالية التاريخ الأدبي والثقافي.

إن الحاجة إلى «خطاب مواكب» مفسر ومؤول، بل واحترابي أيضاً هو فطري بالنسبة للأدب. منذ القرن الخامس قبل الميلاد حلل أفلاطون في *«ايون»* و*«الجمهورية»* رهانات الألفاظ التي تعني الإلهام والتأويل، والإيمائية. قدم أرسطو في *«الشعرية»* و«الخطابة» بحثين تقنيين ثبت فيهما مصطلحات: أسماء للأنواع، أجزاء مكونة للمؤلفات، العلاقات بين الأديب والنتاج والجمهور. شكل هذان الكتابان ركيزة لطالما تمت العودة إليها وتفسيرها. ولكن، وإلى جانب النصوص النظرية التي من هذا النوع، والتي تكشف عن دورها الصريح في وضع مصطلحات، فإن هناك كماً كبيراً من النصوص النقدية المتداولة، عملت على إغناء هذه المصطلحات. هناك ثلاث مراحل تاريخية أساسية يجب التوقف عندها بعد ذلك. المرحلة الأولى هي في القرن السابع عشر، عندما تم إرساء سلسلة من المقولات النظرية، تتعلق بشكل أساسي بالمسرح (الوحدات، اللياقة، المعقولية والإمكان، إلخ).

في القرن الثامن عشر، مع دخول الأدب الفرنسي في الممارسات التعليمية وما رافقه من استعادة/ وإمساك/ وإعادة تنظيم/ للمعطيات الاصطلاحية: كتاب مثل *«محاضرات في الآداب ـ الجميلة»* للأب باتيه (1747) قام بترتيب أسماء الأنواع، والصور والمذاهب النظرية (بما ذلك المحاكاة والتخلقية بخاصة). استمر هذا التوسع

الاصطلاحي المرتبط بالتعليم في القرن التاسع عشر. . . كما أن القرن العشرين حمل معه انطلاقة إضافية للأبحاث الأدبية، وبخاصة في الإبحارات الوصفية للنصوص والممارسات: تأثير الشكلانية والألسنية في سنوات ازدهار البنيوية (1960 ـ 1980) مما أدى إلى وفرة المصطلحات. وهكذا ظهرت محاولات ومخططات لإعداد قوائم، ومعاجم، من مثل ما قام به ر. اسكاربيت «مخطط لمعجم الألفاظ الأدبية» في «*الأدبي والاجتماعي*» 1971): وهكذا، فإن الدراسات الأدبية، قد تبدو اليوم، أنها دراسة للألفاظ بقدر ما هي دراسة للنصوص. ذلك أن الزيادة الهائلة في عدد المعلمين والباحثين أوجدت تأثير «وسط» تبدو فيه الكلمات التقنية وكأنها «تأقلمت» (تعبير نموذجي عن مظهر خارجي). وهكذا فإن الجامعة، تبحث عن نقطة توازن جديدة بين مكونات ثقافة مشتركة (الكلمات التي يعرفها كل واحد عن الأدب) والتقنية العالية للدراسات المتخصصة.

BARTHES R., ***Critique et vérité,*** **Paris, Le Seuil, 1966. -Brunel P., Couty D. & Madélénat D.,** ***La critique littéraire,*** **Paris, PUF, 1977. -Escarpit R., «Le terme littérature»,** ***Le littéraire et le social,*** **Paris, Flammarion, 1971. -Van Gorp H.** ***et al., Dictionnaire des terme littéraires,*** **Paris, Champion, 2001. -Williams R.,** ***Keywords,*** **Londres, Fonana [1967], 1988.**

آلان ڤيالا

راجع: الإدراكي والمعرفة؛ النقد الأدبي؛ التاريخ الأدبي؛ الأدب؛ البحث في الأدب؛ النظريات في الأدب؛ مفردات اللغة.

معارض الكتاب — FOIRES DU LIVRE

مساحة كبيرة مخصصة لبيع الكتاب وتوزيعه والدعاية له، يجمع معرض الكتاب المهتمين الأساسيين بسوق الكتاب، بمن في ذلك الموزعين، الناشرين، الطباعين والمؤلفين، وبعض المهن الملحقة مثل التصوير والتجليد والمزوقين.

منذ نهاية القرن الخامس عشر بدأ بيع الكتاب في المعارض التجارية في فرانكفورت ومايونس وليون وجنيف، والبندقية وفلورنسا التي كانت تشكل مراكز دولية للتجارة أو مرافىء هامة. ولكن مردود الكتاب لم يشكل سنة 1488 في فرانكفورت سوى جزء من اثني عشر من مجمل المبيعات. المعارض الأولى المخصصة للكتاب ظهرت فيما بعد خلال القرن السادس عشر عندما صار الكتاب رهاناً اقتصادياً أساسياً على المستوى الأوروبي.

في البداية كانت هذه المعارض تجمع جميع المعنيين بسوق الكتاب، الطباعين،

بائعي الورق، القيمين على الطباعة والتجليد. وكان الأدباء يأتون أيضاً للقيام بالدعاية لمؤلفاتهم - في تلك المرحلة كان الكاتب أحياناً يأخذ لقاء عمله عدداً من النسخ يبيعها أو يهديها وفق مشيئته - ولدعم سياسة مبيع من تولى الطباعة. الكتب الأكثر مبيعاً كانت الكتب الاحترابية (الهجوم على لوثر وايراسم) والكتب الكلاسيكية. غالبية المؤلفات كانت باللاتينية مما كان يشجع كثيراً على الانتشار وزيادة النسخ المطبوعة. وها هو ايراسم يحدثنا عن طباعة 24000 نسخة من كتابه «*محاورات*» (1527) الذي عرض في كبريات المعارض الدولية (لكن ليس هناك ما يثبت صدقية هذه المعلومة). في المقابل، الكتب المكتوبة باللغة اللاتينية الأكثر كلفة بالنسبة للطابع تتطلب سوقاً دولية لتصبح مربحة.

عندما أخذ الناشرون أو كبار الموزعين يحلون شيئاً فشيئاً محل الطابعين غدت معارض الكتاب سريعاً أماكن يلتقي فيها الناشرون الدوليون لمناقشة طريقة تقاسم السوق وسائر نقاط الخلاف. في النصف الثاني من القرن الثامن عشر شهدت ألمانيا وأوروبا بأسرها اختفاء معارض الكتاب شيئاً فشيئاً: حصر السوق في أيدي مؤسسات التوزيع الضخمة، ظهور فهارس دور النشر، مباشرة الكتابة باللغات الوطنية، يفسر لنا ولو جزئياً سر هذا التراجع. استطاعت دور التوزيع الكبرى أن تحقق عملياً وعلى المستوى الوطني وحدة سوق الكتاب التي كانت تؤمنها فيما مضى المعارض الكبرى على المستوى الأوروبي.

عادت المعارض إلى الظهور من جديد في القرن العشرين بعد أن بدأت تؤمن مردوداً لشركات التوزيع بفضل الدعاية أو بفعل المشاركة المباشرة للأدباء المشهورين منهم بشكل خاص. في باريس (صالون الكتاب)، في مونتريال (صالون الكتاب)، في بروكسل (معرض الكتاب)، هذه التظاهرات التي يتوقف تنظيمها غالباً على مشيئة المقررين السياسيين تعتبر من بين الأحداث الهامة في حياة الكتاب المعاصر. تدعمها تظاهرات محلية، متخصصة أحياناً (جديد سانت - كانتين، ب.د. في انغوليم) في ذروة الازدهار.

تشهد المعارض على منزلة الكتاب كقيمة تجارية. سرعان ما يشكل مبيع الكتاب مصدراً مستقلاً للدخل على شيء من الأهمية ليغدو مستقلاً منذ الثلث الثاني من القرن السادس عشر. في أيامنا هذه ومع ظهور الكاتالوجات الإلكترونية التي تؤمن المزيد من عالمية الكتاب، بات المنطق الوحيد للبيع يشكل بصعوبة البنى التحتية التي تتطلبها المعارض والصالونات. ترجع حيويتها في الواقع إلى عملية معقدة من القرارات حيث يتداخل السياسي بالاجتماعي وإثبات حضور وخيارات التمايز. كما

أنها تثبت أن هناك فئات قليلة النفع في التجارة الدولية أو حتى في العرض (الكتب المدرسية مثلاً) وأخرى (كتب الأطفال، كتب الفن، كتب مصورة) تشكل المنتج الأكثر مردوداً فيما يشكل الأدب غالباً موضوع تمايز يجذب الجمهور لشهرة المؤلفين في الأعم الأغلب. التظاهرات الأكثر أهمية (باريس، فرانكفورت) تخصص قسماً من أيامها «للمحترفين» فقط. تباع فيها «الحقوق» وتعقد فيها اتفاقات (ترجمات، طبعات موازية) بين الناشرين أكثر مما يباع فيها كتب للقرّاء.

Estienne H., *Francofordiense, Emporium*, Frankfurt, F. Buchmesees [1574], 1968. - Koch Th.-W., *The Florentine book fair*, Evanston I, II, 1926. - Thompson J.-W., *The Frankfort Book Fair*, Chicago, Caxton Club, 1910.

آلين لواك، پول آرون

راجع: الكتب الأكثر رواجاً؛ النشر، الطباعة؛ الكتاب؛ السوق الأدبي؛ الملكية الأدبية؛ الترجمة.

المعارضة PASTICHE

المعارضة تعني تقليد أسلوب وتطبيقه على موضوع آخر (جينيت). يفترض استخدامها وفق ثوابت ثلاثة: تكون الاستعادة محض أسلوبية (لا يمكن معارضة كتاب، وإنما تكون المعارضة لأسلوب كاتب أو عصر)، وهي ليست بالضرورة هزلية (وهذا ما يميزها عن المحاكاة الساخرة)، وتفترض مسافة مولدة للسخرية (قد تعبر عن تقدير في بعض الحالات). أدب «الدرجة الثانية» (مورتييه) هذا، هو ممارسة لعبية، تفترض وفي آن معاً، ثقافة صلبة، ومهارة فائقة.

تميز اللغة الحالية ما بين المعارضة والمحاكاة الساخرة. لم يكن الأمر كذلك دائماً. «*الموسوعة*» في القرن الثامن عشر، ألحقت بالمحاكاة الساخرة مجمل القيم الدلالية التي يفصل بينها ما هو متداول الآن، وخصت المعارضة بالرسم، انسجاماً مع علم الاشتقاق الإيطالي «*Pasticcio*» (مزيج من قطع مختلفة الأصول). بعد قرن من الزمن، اعتبر «لاروس» المحاكاة الساخرة نوعاً موسيقياً ودرامياً، وألحق المعارضة بفئة الغريب المضحك والهزلي الساخر.

يكشف هذا الارتباك قصور تحديد مفرط الشكلية. والواقع أن كل نتاج مؤصل، متخصص، بمعنى أنه يتطلب معرفة وأهلية تحول بينه وبين العديدين، يسمح بظهور سخرية قائمة على التواطؤ ومنبعثة من أولئك الذين يحاولون التدرب على الأصول كما من أولئك الذين يزعمون محاولة تطويرها. تبدأ مرحلة المعارضة من تلك اللحظة التي يصنف فيها النتاج أدبياً. في تلك اللحظة التي تفرض اللغة الأدبية نفسها على أنها لغة

متخصصة، تنمو المعارضة الأدبية بشكل مستقل، إلى جانب المحاكاة الساخرة، والتلاعبات، والتحويرات. توجه الانعطافة الساخرة نحو الأشكال نفسها التي يتخذها المنتج الجديد المميز: وبالتالي فإن الأسلوب هو مجمل العلامات التي يحدد بواسطتها أديب أو مجموعة أدباء موقعهم في الحقل. وهكذا فإن المعارضة تصبح العلامة التي تدل على مدى تمكن المعارض من هذه الأصول الخاصة داخل الأصول الأدبية بعامة. وبالمعنى الدقيق، ما من معارضة إلا تلك المؤسساتية.

منذ بداية القرن التاسع عشر، ترسخت المعارضة نوعاً خاصاً إلى جانب المحاكاة الساخرة: وفيما كانت هذه الأخيرة تتجه نحو الآثار المطلع على أسرارها، لأنها تفترض معرفة حميمة بالنتاج الأصلي، انفتحت الأخرى على جمهور واسع، يكتفي بالتأثيرات الهزلية أو الساخرة الناتجة عن تحولات تقريبية للمرجعيات أو عن عرض للتأثيرات الخارجة عن الأصول. ظهرت أوائل مجموعات المعارضات حوالى سنة 1830. وهي تفيد من النقد الأدبي، من تمارين الأسلوب، كما من الكاريكاتور.

عندما بدأت علامات اللغة المتخصصة للأدب تعرض كهدف بحد ذاتها مع الرمزية وتيارات الانحطاط، صارت المعارضة غير قابلة للانفصام عن الحركة الخالقة، ومارسها عدد من الكتاب المعروفين (ڤيرلين: «*على طريقة... بول ڤيرلين*»، وفيما بعد، بروست: «*معارضات ومتفرقات*»). ضاقت رقعة التمييز بين اللغة المتخصصة والسخرية بحيث باتت غير ملحوظة.

أدى ظهور العدد الكبير من مجموعات المعارضات الهزلية في القرن العشرين إلى تغيير وضعية المعارضة. غدت نوعاً هزلياً مستقلاً، وانفتحت على أدباء أكثر ابتعاداً عن حلقات الطليعيين. صارت المحاكاة الأسلوبية إذ ذاك تمرين تواطؤ بسيط بالنسبة للجمهور المثقف. استجاب رواج «*على طريقة فلان...*» (ريبو ومولر 1907) للمدرسة الواسعة لقراء يفترض امتلاكهم، ولو جزئياً، على الأقل لأصول أدبية، كما لاستنفاد مضطرد لاستراتيجيات التميز الأدبي القائم على خلق لغة فريدة.

Aron P., «Le pastiche littéraire», in *Regards sociologiques*, 1999, 17-18, p.58-100. -Bilous D., *Mallarméides: Les réécritures de l'œuvre de Mallarmé, poétique et critique*, Université de Nice, 1991. -Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil [1982], 1992. -Mortier R., «Pour une histoire du pastiche littéraire au XVIII[e] s.,», *Beiträge zur Französischen Aufklärung und zur spanischen Literature*, Berlin, Academia Verlag, 1971.

پول آرون

راجع: الهزلي (المضحك، الساخر)؛ الخلق الأدبي؛ المحاكاة؛ البينصية؛ التهكم؛ المحاكاة الساخرة؛ إعادة الكتابة؛ المصادر.

المعارك QUERELLES

نسمي «معارك أدبية» تلك المواجهات النظرية، التي تدور أحياناً على نطاق واسع، وتشتمل على مناظرات فكرية تتناول المفاهيم الأدبية، وتقدم مادة للمنشورات التناظرية. استخدمت اللفظة في مرحلة «النهضة» بشكل خاص، كما في نهاية القرن الثامن عشر.

إذا كان العصر الوسيط قد شهد «معركة العالميين الفلسفية»، فإن كبريات المعارك التي سجلها التاريخ الأدبي ترجع إلى بداية القرن الخامس عشر. وهكذا، فإن القسم الثاني من *«رواية الوردة»* لجان دي مين (1277) هو واحد من أشهر الكتب في نهاية العصر الوسيط، ذلك لأن كاتبه، وهو عالم لاهوتي مشهور، كتب عن الحب والأهواء. كريستين دي بيزان (*«مدينة السيدات»* 1404) تعبر عن عداوتها للنساء، وتطلق مناظرة حول مسألة الزواج. اتسع نطاق هذه المناظرة إلى حد تسبب بظهور «معركة نسائية» حقيقية، وصلت إلى بعض نماذج المنظومات الشعبية أو الأهاجي الكهنوتية. في ثلاثينيات القرن السادس عشر، احتدمت المعركة إثر ترجمة (*Libro del Cortigiano*) لمؤلفه ب. كاستيغليون. يقدم لنا *«الممالق الكامل»* نموذجاً تبدو المرأة فيه وسيطاً للتسامي الفكري. عبر اتباع مارو عن موقفهم: رسم بيرتران دي لا بورديري في *«صديقة البلاط»* صورة وقحة للمرأة. أنطوان هيرويه، المقرب من مارغريت دي نافار، رد عليه في *«الصديقة الكاملة»* (1542) التي دفعت إلى ظهور *«الصديقة ـ النقيضة للبلاط»* لـ شارل فونتين. تظهر هذه النصوص المنزلة التي احتلتها النساء في البلاطات، وفي الحياة العامة، في ليون وباريس.

في نهاية القرن الخامس عشر، اندلعت معركة شيشيرونية من خلال مناظرة بين أنج بوليسيين وباولو كورتيزي طرحت السؤال الأساس المتعلق بالجمالية الأوروبية، محاكاة نموذج وحيد، يعتبر غير قابل للتجاوز (شيشرون نفسه)، أو وجوب التأليف بين عدة نماذج قديمة بطريقة تسمح بإبقاء حيز للإبداع الشخصي. استمرت هذه المناظرة طوال تاريخ الأدب النيو- لاتيني والفرنسي، من القرن الخامس عشر، وحتى بداية القرن التاسع عشر. غذت «معركة القدامى والمحدثين»، وامتدت أيضاً إلى القرن التاسع عشر في المواجهات التي دارت حول الكلاسيكية والأصالة.

في القرن السادس عشر، هدف تشجيع الأدب الإخباري برعاية من فرانسوا الأول، إلى مواجهة هيمنة الأنسية الإيطالية. غير أن تشجيع هذه المعارف باللغة

الفرنسية والتي تتناول السياسة، وهوية الأمة، قادت أيضاً إلى المنافسة مع «القدماء». وهكذا ظهر العديد من مؤلفات ميلانشتون، راميس، دوليه، دي بيليه، بيليتييه دي مان، التي تناقش أنماط ووسائل الـ «*imitatio*». كيف يمكن إطالة فن تأليف الجملة اللاتينية؟ من هم الأدباء القدامى الذين ينبغي أن يتخذوا قدوة؟ ما هي الألفاظ المقبولة في اللغة «النبيلة» للشعر أو التراجيديا؟

في القرن السابع عشر، ساهم التدخل المتزايد الحساسية للدولة في المعركة الأدبية إلى مضاعفة الصراعات. معركة كبيرة أولى هي معركة «*رسائل*» بلزاك (1624)، حيث ظهرت من جديد مسألة التقليد والتجديد. تلتها معارك تتناول «*الشعرية*» والقواعد، وذروتها «معركة «*السيد*» (1637)، وفي نفس الوقت دارت معارك تتعلق «بالأكاديميا» ودورها. ثم «معركة الخارق المسيحي» حوالى 1650، حيث جرت محاولات من قبل بعض الشعراء التراجيديين والملحميين، لاستيحاء الدين المسيحي عوضاً عن الميتولوجيا الوثنية، نذكر على سبيل المثال ديماريه دي سان ـ سورلين، مؤلف قصيدة «مسيحييه» (*«كلوفيس»* 1657) والتي رمت أيضاً إلى تمجيد الملكية الفرنسية. بخلاف ديماريه، أعاد بوالو «*فن الشعر*» (1674) التأكيد على تفوق الآداب القديمة. تطورت المناظرة، إثر الاختلاف على اللغة التي يجب استخدامها للكتابة على المعالم العامة: الفرنسية ـ لغة البلاط ـ أو اللاتينية ـ لغة الموروث؟ في الأكاديمية، وقف شاربنتييه إلى جانب «*سمو اللغة الفرنسية*» (1683). شكلت جميع هذه المناظرات معركة طويلة بين «القدامى والمحدثين» عبرت القرن، وتردد صداها حتى في معارك محصورة (نذكر مثلاً، راسين في مواجهة بيرو في مقدمة «*ايفيجيني*» 1674). وهناك كذلك المعارك الناجمة عن المنافسة القائمة بين الأدباء (مثلاً، القبلانية ضد «*بريتانيكيس*»، معركة «*فيدر*»)، كما أن هناك مواجهات لا تعني الحقل الأدبي إلا بشكل جزئي (وخاصة تلك المعارك التي دارت بين اليسوعيين والجنسينيين ـ المعادين للخيالات ـ والتي تظهر «*الأبرشيات*» (1656 ـ 1658) لباسكال مدى ضراوتها، وهناك أيضاً معركة «المتحذلقات»)، تمتزج هذه المعارك مع معارك المسرح حيث المواجهة بين النساك والمسرحيين (معركة «*تارتيف*» مثلاً، إدانة المسرح من قبل كونتي ونيكول، ثم سنة 1694 من قبل بوسييه).

شهدت المرحلة الثالثة من «معركة القدامى والمحدثين» تجسيداً لمجموعة من التجاذبات. سنة 1687، قرأ شارل بيرو في «الأكاديمية» قصيدته «*قرن لويس الكبير*» دافع فيها عن تفوق الأدباء المحدثين على القدماء، مما اقتضى رداً من بوالو. أثيرت

المسألة من جديد في بداية القرن الثامن عشر حيث وقعت المواجهة بين مترجمين *للإلياذة*: الهيليني آن داسيه والشاعر «الحديث» هودار دي لاموت. استطالت الحرب الكلامية، غير أن غالبية الجمهور وقفت إلى جانب «المحدثين».

وقف المحدثون أيضاً إلى جانب «التنوير» الذين عرفوا بعد ذلك المواجهات بين الفلاسفة والمناهضين للفلاسفة أو ـ بحسب الشتيمة التي استخدمها هؤلاء في أهاجيهم «معركة «الكاكواك»»؛ كما حدثت مواجهات داخل التيار الفلسفي نفسه، وبخاصة روسو وحلفائه ولو لوقت قصير، ڤولتير، دالامبير وديديرو. عادت معركة المسرح إلى الاحتدام هنا، وأظهرت *«رسالة إلى دالامبير حول المسرح»* (المسرحية) (1758) الشرخ القائم بين مناصري المسرح وأولئك الذين (مثل روسو) يرونه باعثاً على الفساد. في مجال الأوبرا، أدت «معركة بوفون» ما بين سنة 1752 و1754 إلى انقسام في صفوف الفلاسفة وعشاق الموسيقى حول مزايا الأوبرا الفرنسية والأوبرا الإيطالية. مع وصول فرقة «بوفون» الإيطالية إلى باريس التي يقوم مخزونها على الإفادة من *«الأوبرا بيفا L'opera buffa»* دعا مناصرو الموسيقى الفرنسية إلى التمسك بالموضوعات الميتولوجية، واللجوء إلى الإلقاء الملحن لعرض تفاصيل النص، فيما وجد مناصرو «البوفون»، أمثال روسو وغريم، في الأوبروا الإيطالية، ما يرغبون به من بساطة في الموسيقى وصدق في المشاعر. سعى «غليك» بعد ذلك إلى التوفيق بين الاتجاهين، عن طريق المزج بين النص الشعري والموسيقى: وهكذا اندلعت الحرب بين الغليكيين والبيكينيستيين (معارك جرت بين أنصار موسيقيين: «غليك» الأقرب إلى موروث اللغة الفرنسية والأوبرا الفرنسية و«بيكيني» الايطالي ما بين 1775 ـ 1779 م.م.).

في القرن التاسع عشر، أثارت الرومانطيقية العديد من المعارك، التي تجلت أكثر ما تجلت في المجال المسرحي، عندما انتصر هيغو وأنصاره في «معركة *هرناني*» (1830). بعد ذلك غالباً ما دارت معظم المواجهات الأدبية في الحقل المحصور بمناظرات بين مدارس أو مجموعات أدبية، ونادراً ما سميت «معارك». اعتبرت قضية درايفوس قضية أخلاقية، وسياسية، أكثر منها أدبية، وسميت «قضية». عادت لفظة «معركة» إلى الظهور من جديد، وبطريقة استثنائية في ستينيات القرن الماضي بمناسبة «معركة النقد الجديد».

لم تكن المعارك محصورة في النطاق الأدبي: خاضها أيضاً فلاسفة وفنانون، علماء ولاهوتيون. لكن يبدو أن ما يميز كبريات المعارك الأدبية وفرة النتاج الذي خلفته، والواقع أن هناك «معركة» عندما يتم نشر سلسلة من النصوص المتعاكسة.

يشير أصل الكلمة (querella» - plainte») «معركة» = ظلامة، شكوى) في الغالب، أن أحد الفريقين يرى نفسه، أو يرى أن القيم التي يدافع عنها قد تعرض/تعرضت للتجريح. القيم المقصودة هنا هي أولاً قيم جمالية (التمييز بين الأنواع، احترام القواعد، إلخ). ولكنها ليست دائماً منفصلة عن الرهانات السياسية والإيديولوجية، بل تنتمي أحياناً، وبشكل واضح إلى هذين المجالين. الأمر بديهي عندما يتعلق بالمسائل الدينية (معركة الطمأنينية على سبيل المثال، أو المعارك التي دارت بين اليسوعيين والجنسينيين). معركة *«السيد»* مثلاً دارت حول الابتكار، والقواعد، والكياسة، ومن هنا فهي تلامس الأعراف المسلكية (منع المبارزات، سلطة العفو الملكية، التضحية بالأبناء لمصلحة العائلات. . .). كما أنها استرعت انتباه «الدولة» (ريشيليو والأكاديميا)، وأثارت مسألة الجمهور المسرحي، كما استقلالية الفضاء العام حيث كان يدور النقاش. تميزت معركة الـ «بوفون» باتخاذ مواقف سياسية أكثر مما هي موسيقية، إلى حد اقتربت معه أن تغدو قضية على غاية من الأهمية تمس «الدولة». يؤكد إقحام المسرح في المعارك الأدبية هذه التداخلات. ومع ذلك فإن غالبية هذه المعارك، قبل أن تصل إلى الجمهور الواسع، أو على الأقل الواسع نسبياً، كانت أول الأمر عبارة عن مواجهات داخل الحقل الأدبي، حيث يدور الصراع على طريقة فهم وتحديد الفن الشفاهي ورهاناته. وبهذا فإن المعارك الأدبية، تحت هذا الاسم أو أي اسم آخر، (حتى وإن لم يكن اختلاف التسمية عبثياً) ظاهرة مستمرة ومُشكِّلة للحياة الأدبية.

Lazard M., *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985. -Libera A. de *La querelle des universaux: de Platon a la fin du Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1996. -Coll.: *La querelle des Bouffons*, textes réunis par D. Launay, Genève, Minkoff, 1973. *-D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes, Actes du XVI^e colloque du C.M.R. 17*, publ. L. Godard de Donville, R. Duchène (dir.), Marseille, CMR 17, 1986.

ستيفانيا مارزو

راجع: الأكاديميات؛ الحقل الأدبي؛ المدارس الأدبية؛ أدب النسوة؛ الجنسينية؛ الأنوار؛ النقد الجديد؛ الحرب الكلامية؛ الطمأنينية؛ المسرح.

المعجزة (أعجوبة، دراما دينية) MIRACLES

بمعناها الأدبي تعني كلمة «أعجوبة» مجموعات قصصية أو مسرحيات تستحضر التدخل المنقذ ليسوع، أو السيدة العذراء، أو أحد القديسين في حياة أحد البؤساء أو الخطاة العتاة، أو ضحية بريئة.

بدأت هذه المجموعات القصصية في القرن السادس عندما دشنها غريغوار دي تور بكتابه *(De virtutibus sancti Martini)* تمجيداً لقديس المدينة التي كان هو مطرانها، وكانت تتحدث عن الأعمال العجيبة الخارقة التي كان يقوم بها سيد الناحية: وهكذا ففي فليري جمعت «*معجزات القديس بينوا*» من القرن التاسع وحتى القرن الثاني عشر. أما في كليني فقد كتب بيار ليه فينيرابل «*دي ميراكيليس*» دون الرجوع إلى قديس بعينه. بعد ذلك ورث هذا النوع من انتشار التقوى المريمية كما في «*أعاجيب نوتردام*» لغوتييه دي كوانسي، ثم شكلها المسرحي الذي سيطر اعتباراً من القرن الثالث عشر. كتب ريتبيف حوالى سنة 1260 «*معجزة تيوفيل*»: مطران باع نفسه للشيطان، يندم ويفوز بتدخل «نوتردام» (السيدة) التي تغفر الحلف الذي وقع في لحظة طيش مع «الملعون». تطابق هذا النوع مع مخطط وضعه جان بوديل في «*مسرحية سانت ـ نيقولا*» حيث في سياق إحدى الحملات الصليبية يعاقب القديس مرتكب سرقة مما يدفع وثنيين مترددين إلى الاهتداء. أفضل إنجازات هذا النوع هي «*معجزات نوتردام بالشخصيات*» المجموعة في مخطوطة كانجيه (BN. fr. 819820). تشكل مسرحياتها الأربعين المعلم الأساسي للمسرح الفرنسي الوسيط في القرن الرابع عشر. مسرحة للبنى الروائية، دينية أو دنيوية، تمتاز جميعها بتدخلات «نوتردام» التي تغير المجرى المأساوي للأحداث. تنادى من خلال موعظة، خطبة وصلوات، تتقرب العذراء إلى الله، ثم تنزل إلى الأرض مصحوبة بالملائكة لمؤاساة الضحية فيما تعانيه، أو لحث المذنب على التأمل الذي يضعه ثانية على طريق الخلاص. وهكذا يمكن اختصار النبض الدرامي للمعجزة بأنه «قضية هداية» (و. نومين). المسرحيات الواردة في مخطوطة كانجيه سمحت بتقديم عروضات شبه سنوية ما بين 1339 ـ 1382 كانت تنظمها (أخوية سانت ايلوا) بمناسبة احتفال (كوربوراسيون دي أورفيفر) في باريس. تميزت «الأعجوبة» بواقعية تنبىء بما سوف نراه في «الأسرار» في القرن الخامس عشر.

أعيد استخدام عنوان «معجزة» في القرنين التاسع عشر والعشرين وبخاصة من قبل ميشال دي غيلديرود أو جان جينيه ـ «*معجزة الوردة*» 1946 ـ المهتمين بربط نتاجهما مع الموروث الفكري والزهدي للمسرح الوسيط الذي أحياه مسرحياً «كوبيوس» جاك كوبو عن طريق اقتباس نتاج هذا النوع الوسيط ـ «*معجزة الخبز المذهب*» في بيين سنة 1943.

تعكس «المعجزة» مدى تآلف العقلية الوسيطة مع ما هو خارق، غير أن مصادر

الحكاية والمسرحة تتيح تعميقاً خاصاً للقيم اللاهوتية والأخلاقية المسؤولية، فيما اهتم غوتييه دي كوانسي بدرجات القابلية للزلل وفتح باب التوبة على وسعه. تستند الطاقة الدرامية في مسرحيات مخطوطة كانجيه في الغالب على تقدير مشروعية العفو. ميؤوساً منه «لرئيسة دير حامل» حيث تمنح العذراء رحمتها لراهبة مستها خطيئة الجسد، يبدو مبرراً لأم شابة قتلت ابنها صدفة في «معجزة الطفل» الذي بعث. مهيبة عندما تظهر للخطاة، خطيبة مفوهة عندما تخاطب الرب، كتبت في مريم صفحات ايروتيكية فاقعة: وهكذا ففي *«معجزة راهب مريض متظلم شفته العذراء»* لغوتييه دي كوانسي نحن إزاء خاتمة فيها إرضاع ملتبس. في المعجزات المسرحية، كما في مجمل المسرح الديني، يقودنا العمل إلى التفكير في العلاقات بين الخير والشر، وبصفتهم أفراداً، خالفوا تعاليم صارمة، تكون ردة فعل الشخصيات إزاء التدخل المعجز. وبما أن النبلاء والكهنوت، هم أكثر تعرضاً للخطيئة من البرجوازية، يمكننا النظر إلى هذا النوع على أنه صورة سياسية تعرض جريمة الكبار لحكم البراجوزيين. (ا. كونيسون). وبشكل أعم، تستجيب الحبكة لقضية الخطيئة بمجموعة من القواعد المرنة، أكثر منها بخطاب ايديولوجي غاية في التشدد، مما كان سيؤدي إلى همود الجمهور الشعبي لهذا النوع المسرحي، الذي غالباً ما يثيره الحماس أكثر مما يثيره التفكير.

Konigson E., «Structures élémentaires de quelques fictions dramatiques dans *les Miracles par personnages* du manuscrit Cangé», *RHT'*, 1977, 29, p.105-127. -Noomen W., «Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame*», in *Mélanges. L. Geschire*, Amsterdam, 1975, p.71-89. -Lalande D., «De la "chartre" de Théophile á la "lettre commune" de Satan. *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf», *Romania*, 1987, t. 108, p.548-58. -Slawinska I., «Le théâtre liturgique au xx^{e} s. (genres et formes)», in *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, Mamczarz I. (éd.), Paris, PUF, 1985, p.217-234. -Coll.: *Gautier de Coinci, Médiévales t. 6*, Publ. de l'Université de Paris, VIII, 1982.

ڤيرونيك دومنغيز

راجع: المسيحية؛ الأدب التعليمي؛ الغنائية؛ الأدب الوسيط؛ العجيب؛ السرّيات؛ الدين؛ المسرح.

المعجم — DICTIONNAIRE

يشكل المعجم نوعاً خاصاً يحصي مفردات لغة، أو مذهب، أو ميدان محدد وفق الترتيب الألفبائي. يقدم تحديدات، أو ترجمات ـ كما هو الحال بالنسبة لمعاجم اللغة الأجنبية ـ غالباً ما تكون مصحوبة بأمثلة وإيضاحات اشتقاقية.

تجيب المعاجم عن أسئلة اجتماعية ـ لغوية. يمكن التمييز بين معاجم «الكلمات» التي تكتفي بالتعريف، ومعاجم «الأشياء» التي يقوم دورها الأساسي بتقديم معلومات عن مرجعية الكلمات. يهدف بعضها إلى الوصف، فيما يقوم بعضها الآخر في الأعم الأغلب بالتوجيه، ولكنها تؤدي جميعاً دوراً معيارياً، ذلك لأن للمعجم سلطة في حال الشك في معلومة أو في القبول المشروع للفظة. يمتاز المعجم عن الكشوفات ومعجم المصطلحات المحدودة والمتخصصة بكونه أكثر شمولاً من جهة، ويمتاز عن الموسوعات من جهة ثانية بخطابه الأكثر لغوية، رغم وجود معاجم موسوعية.

ينماز التطور التاريخي لهذا النوع بالجنوح إلى المزيد من التخصص. ظهر معجم اللغة الفرنسية من التقليد المعجمي للقرن السادس عشر والذي كان نتيجة طبيعية للاهتمام الذي خص به الإنسيون الآداب اليونانية واللاتينية ومشاكل الترجمة التي طرحت. النتاج الأول الذي كتبت «مداخله» باللغة الفرنسية هو المعجم الفرنسي/ اللاتيني لروبير ايتيين (1539). طبع عدة مرات مع تعديلات إلى أن ظهر *«تريزور» Thrésor* لنيكو (1606)، أول معجم «فرنسي» وإن شديد التأثر باللاتينية. يجد الجهد المبذول لجمع اللغة جذوره في تفكر معجمي متعدد اللغات الذي سرعان ما ارتبط باللغات الحديثة (رانديل كوتغراف: *«معجم اللسانين الفرنسي والإنكليزي»* 1611)؛ سيزار أودين: *«كنز اللغتين الاسبانية والفرنسية»* 1607). أدت الحاجة إلى لغة إدارية وقضائية موحدة والتي ظهرت اعتباراً من 1539 ومن ثم قدوم الملكية المطلقة في النصف الأول من القرن السابع عشر إلى طلب معجم أحادي اللغة. كلفت الأكاديمية الفرنسية سنة 1635 بإعداده. بيد أن عملية الإعداد الطويلة والصعبة أظهرت بعض الفجوات وخاصة في سبعينيات القرن السابع عشر، ولم يكتمل هذا العمل إلا سنة 1694. في الصراعات التي تلت إنجازه تعارض الموقف الصفائي مع الموقف الجامع. كانت الغلبة للتيار الصفائي والحديث في *«معجم الأكاديمية»* بالذات، كما كان الحال مع *«ريشيليه»* من قبل (1680). هذان المؤلفان هما معجما «كلمات» ولا يقدمان سوى مخزون محدود. مبني على تصور نخبوي «الاستعمال الحسن» و «البلاط والمدينة» كان *«معجم اللغة الفرنسية»* ذا طبيعة تقصيدية، ويستخدم لإثبات عدد من القيم الإيديولوجية رغبت الأكاديميا في تقديمها للفرنسيين: المنطق، الوضوح، الصفاء. كما رمى أيضاً إلى الخلاص من الممارسات اللغوية الماثلة في السجل الشعبي المنحرفة عن القواعد التي أرساها. رُتب ألفبائياً لكن ليس وفق الكلمات وإنما وفق الجذر، مما عقد عملية استخدامه. النوع الثاني من المعاجم، وهو أكثر

قرباً من الواقع وأكثر غنى بالمفردات بخلاف الأول بني على رؤية استخدامية ووظيفية للغة. يمثله *«معجم»* فيريتيير (1690) الذي طرد مؤلفه من «الأكاديمية» لتمرده على خيارات هذه الأخيرة وانصرافه إلى تأليف كتابه الخاص. دون أن يعيد طرح مسألة «الاستعمال الحسن» هدف إلى تقديم حالة أكثر اكتمالاً للغة، مفسحاً في المجال أمام الكلمات العلمية أو التقنية، وأحياناً أمام كلمات شعبية أو كلمات عفا عليها الزمن. وهكذا انفتح المعجم على جردة «للفنون والمهن» التي اعتبرت مفيدة للإنسان الحديث. مزج مع قائمة المفردات رؤية عملية تاريخية أو تقنية «للأشياء». ومهما يكن من أمر فقد شعرت «الأكاديمية» بأنها مجبرة أن تصدر ـ إلى جانب معجمها الخاص باللغة الجميلة ـ معجماً للفنون والعلوم عُهدت مهمة إنجازه لتوماس كورناي. في نفس تلك المرحلة، ابتعد *«المعجم التاريخي الكبير»* لموريري (1674 معجم لأسماء الأعلام) ابتعد عن المعجمية ليقدم معلومات عن الأشخاص والشخصيات التاريخية. أدى هذا التوجه في القرن الثامن عشر إلى ظهور العديد من المعاجم الموسوعية، أحد أوائلها *«المعجم العالمي»* المعروف بمعجم تريڤو (1704 ـ 1765)، علماً بأن الموسوعة تتحول إلى مخزون من الأشياء غالباً تقنية ولكنها غالباً أيضاً مثيرة للجدل.

طرحت محاولة تقديم اللغة والمعرفة أسئلة ابيستيمولوجية بلغت ذورتها في مؤلف من مثل *«المعجم النقدي والتاريخي»* لبيار بيل (1693). بنقده المستمر للمعلومات المثبتة عبر منهج رباعي من الملاحظات، ألف معجماً مضاداً. استعاد فولتير بعد ذلك هذه الوظيفة النقدية (*«المعجم الفلسفي المحمول أو العقل بحسب الألفبائية»*، 1764 ـ 1770) واتخذ محاكاة ساخرة فيما بعد مع فلوبير (*«معجم الأفكار المتلقاة»*، الموجودة في المخطوطات غير المكتملة لـ (*«بوڤار وبيكوشيه»*، 1880 ـ 1881). في سجل آخر نذكر هنا *«المعجم المدروس للمحاكيات الصوتية الفرنسية»* لشارل نوديه (1808) الذي يشهد على امتدادات مبتكرة لمبدأ المعجم عند رجالات الأدب. هذا النوع من الإنتاج يثبت أن المعجم بات نوعاً مضطرد الشعبية.

شهد القرن التاسع عشر انتصار النوع مع مَعْلَمين: *«معجم»* الليتريه (بدءاً من سنة 1863) المبني على منتج الأدباء الكلاسيكيين وهو معجم كلمات. و *«المعجم العالمي الكبير»* لبيار لاروس (بدءاً من سنة 1866) الذي رمى على العكس إلى تقديم مجمل المعرفة. في القرن التاسع عشر ازداد ظهور المعاجم المتخصصة، مؤشر لا يقبل الجدل على استقلالية المذاهب، التي غدت غفيرة في القرن العشرين. استمر التمييز بين معجم الكلمات ومعجم الأشياء من خلال المنافسة بين *«لاروس»* و

«روبير» ومع ذلك بدأنا نلمس تطوراً في استخدام الاستشهادات: في الماضي كانت معيارية بشكل أساسي، أما اليوم فهي تتجه نحو الشائع والمتداول، رغم أن اختيار الأمثلة ليس محايداً من الناحية الإيديولوجية. التحول الأخير الذي شهدته المعاجم هو نشرها المعلوماتي الذي يتيح وضعيات جديدة في العودة إليها.

ترتبط مجموعات المعاجم بممارسات لصيقة بالجردة اللغوية مثل التاريخ، الابيستيمولوجيا، السياسة، والأدب بالطبع، تتجلى أهمية هذا النوع بالنسبة للأدب في مظاهر أربعة مختلفة.

1 ـ *«المعجم كنوع أدبي»*: كما سبق لنا أن رأينا فيما تقدم مع بيل، فولتير أو فلوبير، يتبنى بعض الأدباء شكل المعجم في كتاباتهم النقدية، ويمكن أن يحدث هذا أيضاً في منطق متخيل كما عند نودييه أو أيضاً عند ميلوراد پاڤيك مؤلف صربي *«معجم كازار. رواية معجمية من 100000 كلمة»* (1984، 1988). من جهة أخرى، نجد ممارسة الشكل المعجمي في كتابة ليريس (*«كشاف، شروحاتي»* 1939) أو رينو *«كامو في إلخ»* (1998) المعتبر بمثابة «كتاب الألفباء». تستعير هذه المؤلفات من المعجم طريقته الألفبائية لتقدم للقارىء مفاهيم مركزية لفكر «وما يتوق إليه نتاج» مؤلفيها.

2 ـ *«الأدب»* في *«المعجم»*: تشكل النصوص الأدبية المصدر الأساسي للأمثلة والاستشهادات الواردة في المعاجم. يقع الأدب هنا في قلب إشكالية المعجم الذي عليه أن يسجل الجدلية القائمة بين تذبذب ما هو مقبول وبين تثبيته. هذه الجدلية المحفورة عميقاً في التايخ، تجعل من كل معجم قابلاً للهرم، من هنا تحديث الاستشهادات بشكل دوري. في بعض الحالات كما مع «الليتريه» أو مع تريزور *«كنز اللغة الفرنسية»* القائم على مجموعة نصوص أولية معدة معلوماتياً (Frantext)، غدت هذه الممارسة منجماً للمعلومات عن كيفية استخدام الألفاظ عند الكتَّاب.

3 ـ *«الأدب»* في عون *«المعجم»*. نلامس هنا مسألة دور المعجم في مهنة الكاتب. إنه أحد أدوات عمله الأساسية. وهذا مما يؤثر على تصور النتاج نفسه (باستخدام المعلومات لتغذية الخيال، كما نجد لدى عديدين نذكر منهم هيغو وزولا) بل وحتى على طريقة الكتابة والأسلوب إذا ما بنى الكاتب نتاجه انطلاقاً من ألعاب شكلية وعشوائية كما بشرت بذلك مدرسة (OuLiPo).

4 ـ *«معجم الأدب»*: ظهرت معاجم الأدب في القرن التاسع عشر (ج. ڤابيرو، *«معجم الآداب العالمي»* (1876) المرتبط باستقلاليته الزائدة. تعددت الأشكال إلى حد مفرط بعد ذلك (معجم الأدباء، المؤلفات، الموضوعات، الشخصيات، أو حتى

كما هو الحال هنا المفاهيم). تشكل مجموعة هذا المعاجم مصدراً غنياً للمعلومات حول المفاهيم والتصورات الأدبية السائدة في مرحلة معينة.

Corbin P., Guillerm J. -P. (éd.), *Dictionnaire et littérature 1830-1990*. Villeneuve d'Ascq. P.U. Septentrion, 1995. - Didier B., *Alphabet et Raison, Le paradoxe des dictionnaires au XVIIIᵉ siècle*. Paris, PUF, 1996. - *Fumaroli M,. «Le génie de la langue françaisw», in Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard «Folio», 1991. - Meschonnic H., *Des mots et des mondes, Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*. Paris, Hatier, 1991. - Coll,: «Les écrivains et les dictionnaires», *Le français aujourd'hui*, juin 1991, 94.

ليفان تاك

راجع: الألفباء؛ الاستشهاد؛ الموسوعة؛ العرف (المعيار)؛ مفردات اللغة.

المعقولية (مشاكلة الواقع، الاحتمالية) VRAISEMBLANCE

رأى أرسطو، أنه ليس على الشاعر أن يروي ما حدث فعلاً، بل ما يمكن حدوثه، أي أحداث خيالية ولكنها قابلة للتصديق: وهكذا فإن المحتمل أو الممكن، كما هو محدد في *«الشعرية»*، يرتبط بالخيال والتخلقية أو محاكاة الواقع في آن معاً، وبمجازفة في التلقي، وبما هو «معقول».

تفترض الاحتمالية تفوق المنتج الخيالي على التاريخ وعلى الخطابة. ذلك أن هذين النوعين يهتمان بالأحداث الحقيقية، التي تكون فردية دائماً، فيما يتوصل المحتمل بوساطة الخيال إلى تقديم صور أعم وأشمل. وهكذا، فإن الشعر القائم على الخيال، يصبح شكلاً يكشف عن «الحقيقي» الأرفع من الواقع العادي. بإمكاننا تناول المحتمل من خلال وجهتي نظر. داخلية: يعتبر نتاج ما مشاكلاً للواقع إذا كانت حبكته لا تدع مجالاً للتدخل العشوائي للصدفة، ذلك لأن مشاكلة الواقع مرتبطة بالرؤية المسبقة لمنطق الحكاية. خارجية: يعتبر نتاج ما محتملاً، إذا كانت الأمكنة، الوقائع والشخصيات التي يصورها، تمتثل للقواعد المطبقة في المجتمع الذي تعرضه، ذلك لأن الاحتمالية أو قابلية التصديق مرتبطة بالمعتقدات والمواضعات. نتج عن ثنائية المعنى هذه، التفكير في ما تتطلبه الاحتمالية بشيء من التشوش مما أفسح في المجال أمام العديد من المعارك، معارك عصية على الحلول بقدر ارتباط المحتمل بالمعتقدات والمواضعات التي تتغير بحسب الأمكنة والأزمنة. المهم هو إذن، الاحتفاظ بفكرة أن الاحتمالية هي مسألة قابلية للتصديق: تقيم «حلف القراءة» الذي يقرر ما إذا كان النص يعتبر مقبولاً، واقعياً أو خيالياً. انطلاقاً من هذا يحفل تاريخ الأدب بتنوعاته.

اعتبرت مشاكلة الواقع مسألة أساسية مع قدوم الشعريات المنبثقة من إعادة قراءة «القدماء» وبخاصة في المناظرات التي تناولت الأنواع المسرحية في القرن السابع عشر. تعتبر معركة «*السيد*» (1637) نموذجية في هذا المجال، وتدخل الأكاديمية الفرنسية خير شاهد على أهمية الموضوع. أحد المآخذ على المسرحية عدم معقولية زواج شيمين من قاتل أبيها. وفي هذه الحالة، يرتبط مفهوم الاحتمالية بالقوانين الأخلاقية السائدة. معتبرة كأداة عليها ضمان القيمة الأخلاقية لنتاج مسرحي أو روائي، تصبح المعقولية عندها وسيلة لإضفاء الشرعية، وتخدم عملية إعلاء شأن النتاج، والحظ من قدره، وكذلك رسم حدود الأدب.

كما وجه نقد آخر لعدد الأعمال التي تعرضها مسرحية يفترض أن تحدث في 24 ساعة. وفي هذه الحالة الثانية فإن المعقولية المطروحة هنا هي داخلية، تتناول منطق الحبكة. لكن الوجهين مترابطان في الواقع: مسرحية لا تحترم القواعد الأخلاقية، قالوا، لن تحترم أيضاً القواعد المنطقية. وهكذا أعطت الشعرية «الكلاسيكية» معنى اجتماعياً لمفهوم المعقولية. لكي تقبل، لا بد أن تنسجم مشاكلة الواقع مع توقعات الجمهور. وبالتالي فإن محك الاحتمالية، ما هو إلا الرأي العام، الدوكسا. على الكاتب المسرحي، والروائي إذا ما أرادا الاستجابة لمتطلبات المعقولية، عليهما كبح جماح قدرتها على الخلق. مطبقة على المؤلفات الشعرية، ينبغي التعامل مع المعقولية على أنها رسم صورة مثالية لما هو حقيقي. أشار بوالو إلى ذلك في «*فن الشعر*» (1674): «قد يبدو الحقيقي غير معقول أحياناً»، ودعا إلى اعتماد المحتمل الوقوع والمعقول. والواقع، أنه من المهم «أن يصدق المشاهد» ليحدث التطهير. وهكذا تبدو الاحتمالية مقترنة بالفائدة الأخلاقية للأدب. غير أن الأنواع لا يمكنها تلبية متطلبات الاحتمالية بنفس الدرجة. الملحمة والرواية لا تكتفي بها. ظهور الخيالي، من جهة ثانية، أطاح حتى بقوانين ما هو محتمل. وهكذا استطاع ديدرو في «*جاك القدري*» (1778 ـ 1780) اللعب على مواضعات وقرارات الراوي، مما حافظ على المعقولية. بهدف تحطيم الأغلال التي اعتبرت سبباً في عقم الجمالية الكلاسيكية، تحررت الكتابات الرومانطيقية من قيود الاحتمالية كما يشهد على ذلك نتاج مؤلفات تعتمد الغلو (مشاعر متطرفة، جنون. . .) واللامعقول (أشباح، قيام من الموت. . .) إضافة إلى اهتمام بالخارق، والمبتذل، والقبيح. مقدمين الحقيقي على المحتمل والممكن، برر الروائيون الواقعيون اللاأخلاقية التي أخذها عليهم خصومهم، بادعائهم أنهم يصفون العالم كما هو (فلوبير، «*مدام بوڤاري*»). في

كتاباتهم النظرية، قليلاً ما يستخدمون مفهوم الاحتمال، فيما استمر العديد من النقاد بالإشارة إليه: بالاستناد إلى أسس مفهومية موروثة عن المرحلة الكلاسيكية، اعتبر الأدب الواقعي والأدب الطبيعي اعتبرا كتابة لااحتمالية. في القرن العشرين، واكبت مناظرات مشابهة، ظهور المؤلفات الأولى لناتالي ساروت وألين روب ـ غرييه: وبالفعل فإن «الرواية الجديدة» تعرضت للإدانة من قبل العديد من النقاد باسم الاحتمالية واللامعقولية.. هذه الرواية بالذات، وبعد سارتر الذي انتقد أسلوب إحاطة الراوي بكل شيء، رفضت تصنع الاحتمالية الكلاسيكية. غالباً ما يلجأ إلى استخدام مفهوم المعقولية أو الاحتمالية المدافعون عن موقف نقدي يربط النوعية الجمالية للنتاج بقيمته الأخلاقية. في «معركة النقد الجديد» (1963 ـ 66) رفض رولان بارت «الاحتمالية (المعقولية) النقدية» التي دافع عنها ريمون بيكار، أي كل خطاب يقوم على (مزاعم) بديهيات تقعيدية (الموضوعية، الذوق، الوضوح) للحكم على نتاج أدبي، وأظهر كيف أن هذه المسلّمات، التي لم تناقش، ولم تحلل، تأتي لتقوي عقدية كلام نقدي يقوم بالفعل بفرض إيديولوجية ما.

Barthes R., *Critique et vérité,* Paris, Le Seuil, 1966. -Genette G., *Figures II,* Paris, Le Seuil, 1969, -Hamon P., "Un discours contraint", *Littérature et réalité,* G. Genette et T. Todorov [dir.], Paris, Le Seuil, 1982, p.119-181. -Kibédi-Varga A., «La vraisemblance: problèmes de terminologie, problèmes de poétique», *Critique et création littéraires en France au XVII^e s.,* Paris, CNRS, 1977, p.325-332; *Les poétiques du classicisme,* Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

دنيس پيرنو

راجع: الانتساب؛ اللياقة؛ الإدراكي والمعرفة؛ الدوكسا الخارق؛ التاريخ؛ العجيب؛ الإيمائية؛ الواقعية؛ المنفعة.

معنى SENS

راجع: الهيرمينوطيقيا؛ البراغماتية؛ علم الدلالة؛ مدلول اللفظة

المغرب MAGHREB

ولد مع التواجد الفرنسي في شمال أفريقيا (استعمار الجزائر ونظام الحماية في كل من تونس ومراكش) انتشر الأدب الفرانكوفوني في المغرب بعد استقلال البلدان الثلاثة. بدأت كتابته من قبل فرنسيين أقاموا في الجزائر (كامي، روبليس) ثم صار نتاج جزائريين ومراكشيين وتونسيين. موجهاً دائماً ضد فرنسا قبل الاستقلال، ما لبث أن اكتسب صدى عالمياً بتأكيده لاستقلاليته وحداثته إزاء الأصولية الدينية المعبرة عن

نفسها بالعربية. علينا اليوم أن نتحدث عن الآداب الوطنية في بلدان المغرب الثلاثة، ذلك لأن لكل منها ميزاته الخاصة.

لم تكن الفرنسية لغة محكية في أفريقيا الشمالية قبل الاستعمار الفرنسي للجزائر سنة 1830. مكتوباً من فرنسيين عابرين أو حديثي الإقامة في الجزائر وموجهاً إلى جمهور أوروبي، كان الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية أول الأمر أدباً استعمارياً، مجلوباً ومناطقياً أكثر مما هو مغربي. ظهر بعد ذلك أدب «اوروبيي ـ الجزائر» منزرعاً في الواقع الثقافي للبلاد يشدو تعلق فرنسيي الجزائر من الجيلين الثاني والثالث بالوطن الأم (كامو، روبليس، جان پيليجري، جيل روا). أثناء حرب الاستقلال (1954 ـ 1962) ظهر أدب جديد مناوىء للاستعمار أبدعه أدباء مغاربة مطالبين بهوية مغربية خالصة. أدب يتوجه أصحابه به دائماً إلى جمهور فرنسي، متوخياً إثبات شرعية المعركة من أجل الاستقلال. قوي جداً في الجزائر، يتمفصل على الهوية البربرية بشكل خاص (كاتب ياسين «*نجمة*» 1956)، ظهر هذا الأدب المعادي للاستعمار في مراكش أيضاً (محمد ديب «*الحريقة*» 1954) وبشكل أقل ندرة وأكثر هدوءاً في تونس. ظهر بعد الحرب أدب ما بعد استعماري متجذر في الثقافات الوطنية. تم إدخاله في المناهج المدرسية وخلافاً لكل التوقعات، صمد في وجه عملية التعريب الضخمة التي عمت دول المغرب الثلاث. راسخ ونابض بالحياة اليوم، يعرف كتّاباً ذوي شهرة عالمية مثل إدريس شريبي، طاهر بن جلون في المغرب، طاهر بكري وألبير ميمي في تونس، آسيا جبار ورشيد بوجيرا وآخرين في الجزائر.

إذا كان الحديث عن أدب مغاربي بصيغة المفرد قد استمر مدة طويلة، فإن صيغة الجمع تفرض نفسها اليوم بسبب الخصوصيات الاجتماعية ـ السياسية والمشارب الثقافية الخاصة بكل بلد. لم يكن للغة الفرنسية والثقافة الفرنسية نفس السطوة في كل من مراكش وتونس والجزائر: إن تاريخ وتطور العلاقات مع فرنسا اتخذ مظاهر مختلفة، لذلك تجلت خصوصيات معينة رغم التقاربات القائمة. تجدر الملاحظة هنا أن العديد من الأدباء يعيشون خارج بلدانهم، وفي فرنسا بخاصة حيث يشعرون بحرية أكبر في الكتابة عن بلدانهم الأصلية، وحيث ينشرون نتاجهم. وينبغي عدم الخلط بين أصواتهم وأصوات المغاربة المقيمين في فرنسا: أولئك الكتاب الشبان المتحدرين من أصل مغاربي الذين يعيشون في الضواحي والذين ابتعدوا عن جذورهم المغاربية دون أن يستطيعوا الاندماج تماماً في الحياة الفرنسية.

باتت الآداب الفرنكوفونية المغاربية تزداد انتشاراً يوماً بعد يوم. دور النشر في مراكش على ما يرام، ولا بأس بها في تونس، وتأمل في أن تكون لها اليد العليا في

الجزائر حيث تعرف حالة من الازدهار. التمامية المقترنة غالباً بتقليد العربية الأدبية القديمة، والنتاج الضعيف للعربية المحلية المرتبطة بالحياة الريفية التقليدية أمور تفسح في المجال أمام دور جديد وأهمية جديدة للفرنسية وخاصة في الجزائر. رفض هذا البلد مشايعة الفرنكوفونية، بخلاف جيرانه، غير أن الفرنسية استمرت فيه قوية الحضور. كما علينا أن نشير إلى الصعود الأنثوي في نتاجه الأدبي في العقد الأخير من القرن العشرين سواء في اقتحام المحرمات ورفض وضع المرأة (سميّة نعمان غيسوس *«فيما وراء أي حياء»*)، وسواء في شجب الحرب الأهلية (آسيا جبار *«وهران لغة ميتة»*). وعلى الرغم من القضايا المرتبطة بانتشار لا يزال ضيقاً، فإن الآداب المغاربية تدرس في كل بلد، وتشكل موضوعاً للدراسات في مختلف أنحاء العالم.

Achour C. (dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1990. -Bekri T., Littératures de Tunisie et du Maghreb, Paris, L'Harmattan, 1994. -Bonn C., *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF, 1996. -Dejeux J., *La littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1985. -Memmi A., *Écrivains francophones du Maghreb. Anthologie*, Paris, Seghers, 1985.

ميشال تيتو، آن ـ ماري بوسك

راجع: الأدب الاستعماري؛ الإلتزام؛ النفي؛ الفرنكوفونية؛ الهوبائي؛ الأدب المهاجر؛ ما بعد الاستعمارية.

مفردات اللغة VOCABULAIRE

ليس هناك في اللغة الفرنسية مفردات أدبية مخصوصة ـ حتى وإن كنا نسمع أحياناً عبارة «هذا أدبي جداً». وهكذا فإن ما سنعالجه هنا هو الاستعمالات الأدبية للمفردات.

يظهر الرهان الذي تشكله المفردات في اللغة الفرنسية، عندما نبغي تبيان مدى قدرة هذه اللغة على منافسة لغة العلم، اللاتينية: في عصر النهضة، قال عدد من الأدباء، وبخاصة جماعة «لابلياد» بجدارة اللغة الفرنسية، بأهلية اللغة الفرنسية لتكون لغة أدب وثقافة (دي بيليه *«تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها»* (1547). انتظمت هذه الرؤى في حركة ذات طابع سياسي داخلي ـ مع فرض الفرنسية في النصوص الإدارية والقضائية من خلال براءة ڤيليه ـ كوتيريه سنة 1539 ـ وخارجي ـ من خلال التأكيد على المطالب الفرنسية من إيطاليا. عمل المتأدبون إذ ذاك على إغناء اللغة سواء بابتداع كلمات عن طريق الاشتقاق أو النحت، أو زيادة السوابق واللواحق، وهكذا استخدم رونسار للتصغير (-et, - ette). شهدت بداية القرن السابع عشر ظهور حالة تنقية معكوسة. لم تكن همها زيادة كلمات، وإنما كانت تسعى أكثر إلى الدقة في تلك

الموجودة، وإلى التخلص من تلك المعتبرة غاية في «الانحطاط» أو الهرم، أو المفرطة في التقنية أو الحذلقة. غالباً ما يعتبر ماليرب المحرك الأول لهذه الحركة. يركز بوالو (*«فن الشعر»*، 1674) على ما قام به: «أصلح هذا الكاتب العاقل اللغة/ لم تعد تخدش الأذن المرهفة بألفاظها القاسية». اعتبر تحسين اللغة («المجملة») بمثابة عودة إلى الجوهر («إعادة تجميل») انسجاماً مع ذوق الجمهور («المرهف الأذن»). أناط قيام «الأكاديمية الفرنسية»، (سنة 1635) بهذه الأخيرة مهمة المشرع للغة، تصف رسائلها المهنية كيفية «جعل اللغة صافية وقادرة على معالجة الفنون والعلوم». شكلت كتابة معجم العمل الأهم في هذا المجال. وهكذا حدث ترابط موضوعي بين التيار المنقي والأكاديمية وقيام القانون اللغوي.

ينبغي أن نذكر أن إنجاز المعجم كان عملاً صعباً وطويلاً (لم تبصر الطبعة الأولى النور إلا سنة 1694) ومدار مناظرات حامية وأدى إلى ظهور ثلاثة معاجم تتنافس فيما بينها، بدلاً من واحد (*«ليه ريشيليه»*، 1680، *«ليه فيريتيير»*، 1690، اللذين سبقا معجم *«الأكاديمية»*). لم تتوقف المناظرات الحامية، طوال نصف القرن هذا، حول الكلمات القديمة التي عفا عليها الزمن والكلمات الجديدة (وعلى سبيل المثال أيهما أفضل استعمال كلمة (car/ لأن) أو «بسبب/ à Cause de» حول الكلمات الخسيسة أو ذات الجرس القبيح (وهكذا فإن المتحذلقين كانوا يتحاشون استخدام الكلمات التي قد يثير رنينها الأجزاء «السفلى» من الجسد)، كما أن اختيار المعاجم كان يعبر عن مفاهيم متباينة في النظر إلى المفردات. لم يذكر معجما الأكاديمية، وليه ريشيليه سوى قسم من الكلمات الفرنسية، وهي الكلمات الحديثة والأنيقة، أضاف فيريتيير إلى ذلك الكلمات البالية والمصطلحات، وهي غالباً ما تكون شعبية لأنها صادرة عن المعجم اللفظي للحرف والمهن. وهكذا تكرست الغلبة للاتجاه الذي يميل إلى تدوين المفردات الشرعية، وبالتالي المفردات المستعملة في الأدب. اعتبر راسين، الذي كان يستعمل عدداً محصوراً وضيقاً من المفردات، اعتبر نموذجاً للتعبير الأنيق. تعزز هذا التضييق في الأدب، بفعل كون قواعد النظم تستبعد بعض الكلمات من داخل البيت الشعري التي يمكن أن تسبب تعاقب مصوتين (مثل كلمة «épée» بسبب الـ «e» في نهاية الكلمة). مضافة إلى الصور المستخدمة، ولدت هذه القيود المفروضة مفردات أدبية على شيء من الجدة، هذا على الأقل في النصوص المنظومة (وهكذا استخدمت كلمة (حديد/ fer) محل كلمة (سيف/épée) اقترنت هذه الحركة مع فكرة تقول إن هناك كلمات أكثر نبلاً من كلمات أخرى، وإن اللغة الفرنسية لغة غاية في الكمال، تمتاز بالوضوح، والمنطق، والدقة. تم النظر إلى مفرداتها وفق هذه

المعايير الثلاثة، ولطالما تمت إدانة التعابير والمفردات الغامضة أو الملتبسة (وهكذا أدان بوالو *«أهجية،* XII»، 1709 الإبهام في اللغة باعتباره دلالة على التدليس في النظام الأخلاقي).

القول بوضوح اللغة الفرنسية وتفوقها كان موضوعاً واسع الانتشار في عصر التنوير، وصولاً إلى *«سمو اللغة الفرنسية»* لريفارول (1784). سار هذا الأمر جنباً إلى جنب مع التفوق السياسي والثقافي لفرنسا، والواقع أن الفرنسية كانت يومذاك اللغة العالمية للدبلوماسيين، كما لغة الطبقات المثقفة. وهكذا باتت مفرداتها لا تستقبل سوى القليل مما هو أجنبي. ساهمت «الثورة» أيضاً بانتشار اللغة الفرنسية، سواء عن طريق فتوحاتها العسكرية، أو سواء عن طريق نشر أفكارها الديمقراطية. في ظل «الرستوراسيون/ عودة الملكية»، عارض الرومانطيقيون النموذج التقييدي، وتباهى هيغو بأنه «وضع قبعة حمراء على رأس المعجم» («جواب على قرار اتهام» *«التأملات»* 1856): بمعنى أنه أفرد مكاناً في الأدب للكلمات الشعبية، وبهذا للشعب نفسه. لم تختف هذه الكلمات، وإنما حصر استعمالها في النصوص الهزلية، ثم في النصوص الماجنة، المشتملة أيضاً على اللغة العامية (الأرغو). ولكن، مع هيغو، ثم مع بلزاك، تم الانفتاح على اللغة الشعبية والأرغو حتى في الأدب الشرعي نفسه. جرب هيغو شيئاً من ذلك في الشعر، ولكن الرواية بخاصة شكلت المكان المفضل. والواقع، أنه فيما كان تيار الفن للفن يحاول من جديد الحد من نطاق استخدام المفردات، كان الروائيون، نذكر زولا على سبيل المثال، يعطون الأفضلية للغة الشارع، لغة الجسد والمهن ـ ولطالما انتقدوا بسبب ذلك. وكردة فعل على هذا قامت، الانحطاطية/ ما قبل الرمزية (هيسمان في *«بالمقلوب»* مثلاً) والرمزية (مالارميه) بالتشجيع على البحث عن الكلمات النادرة، بسبب التداعيات غير المنتظرة الناجمة عن جرسها، والمعنى المثير الذي ينتج عن غرابتها. وهم بهذا يقتربون، دون أن يتماهوا، مع ما حاوله رامبو الذي كان يحلم أن «يكسب ألفاظ القبيلة معنى أكثر نقاوة». هذان النهجان، التحرر في النثر، والصنعة في الشعر اللذان لطالما عرفا، وإنما ترسخ التمييز بينهما في منتصف القرن التاسع عشر، استمرا بعد ذلك. كانت اللغة الشفاهية، المألوفة، الشعبية، التي تعج بالمحاكيات الصوتية، هي المجال المفضل الذي ترتاده روايات سيلين. احتلت «الأرغو» منزلة واسعة في الرواية البوليسية. في المسرح، اعتمدت كتابة «جاري» المدمرة كلمات وتعابير بذيئة وقذرة، بعد تحريفها («merdre»). فضل الشعر السريالي الألفاظ النادرة، غير أن بعض

السرياليين المنشقين، الملتزمين والشعبيين، مثل بريفير، اكسبوا الكلمات المألوفة جرساً شعرياً. وهكذا ظهرت مجمل الفروقات في النتاج الأدبي الوفير الذي عرفه النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولكننا نلاحظ مع ذلك، أن الرواية عرفت اتجاهاً يميل إلى الحصرية في الكتابة المسماة «بيضاء» (كما عند كامو أو عند أ. ايرنو مثلاً)، وذلك للتأكيد على الرصانة. في مقابل ذلك، وفي نفس المرحلة، قام أدباء من الأنتيل ومن كيبيك، وبدافع من التأكيد على هويتهم الثقافية، بإعطاء منزلة لمفردات أو لمتنوعات (كما هو الحال مع «الكريول» أو «الجوال»، أو «الشواذات» البلجيكية) تبرز اختلافهم عن النموذج الباريسي. ولكن ظهر مؤثر جديد: وسائل الإعلام الواسعة الانتشار، وبخاصة المرئية والمسموعة التي تميل إلى التقييد، وفي نفس الوقت إلى استخدام ألفاظ أنغلو ساكسونية متداولة: يجد الأدبي نفسه مقوداً إما إلى اتباع هذا الاتجاه، وإما قطباً لحيوية خاصة للغة (تشكل كيبيك حالة ذات دلالة مميزة).

يمكن للتركيب أن يشوه ويحرف، أن يتعرض للتقديم والتأخير، للقطع، للاقتران التضميني البسيط، ولكن في المقابل فإن الأدب، في غياب المفردات، يفتقر إلى مادته بالذات: لا أدب بدون مفردات. تبرز هذه الحقيقة وجود ثلاثة أنواع من الصعوبات.

يرجع أولها إلى تاريخ اللغة وقوانينها بالذات. وهذه الأخيرة، قامت، وفي زمن مبكر جداً، على المرجعية الأدبية. «الاستعمال الجيد» كما قال فوجلا، الذي يماثل «طريقة كلام القسم الأكثر نقاوة من «المدينة»/ (باريس) و«البلاط» ويتماشى مع طريقة كتابة «أفضل أدبائنا» («*ملاحظات*»، 1647). «الأكاديمية» التي حددت القواعد الأولى هي مجموعة من المتأدبين: تساءلت في البدايات، عما إذا كان عليها أن تقدم استشهادات لتبرر تحديداتها، ولكنها تخلت عن الفكرة، ولكن بحكم كونها تجمعاً للأدباء فإن تحديداتها كانت بحكم الواقع تعبيراً عن لغة الأدباء، بل وتدخلت أيضاً، حتى في المناقشات التي كانت تجري داخل الصالونات. استمرت هذه المرجعية الأدبية لعملية التقعيد. وبالفعل، فقد ذكر ليتريه أنه فيما يتعلق بمعجمه، «بدأت بجمع أمثلة معززة مأخوذة من كلاسيكيينا ومن نصوص اللغة القديمة (الفرنسية القديمة) («*كيف صنعت معجمي*»، 1880). «بدأت» تعني جيداً أن الأمثلة لا تأتي «لتدعم» التحديدات، وإنما هي تتقدم عليها وتوجهها. وهكذا فإن استعمال كلمات ترجع إلى المصطلح الأدبي («أسلوب» أو «نوع» على سبيل المثال) يجري بصورة «طبيعية» في اللغة الفرنسية. كان لهذا الواقع تأثيره على تعليم المفردات للأطفال: اهتمت

«المدرسة» أن تقدم لهم قانوناً يفتقر إلى علاقة قوية مع ما تقدمه لهم الحياة العائلية واليومية التي اكتسبوا لغتهم وسطها.

الصعوبة الثانية هي الإملاء. وهي صعوبة فرضتها المطبعة، التي جعلت من الضروري قيام قانون مشترك ثابت، يستمد قوته من الاشتقاق، وبالتالي قيام نموذج «حرفي»، بحيث أن الإملاء اللفظي في فرنسا يستمر موضوعاً للتناظر بين أنصار التبسيط (الذين يرون في الحروف التي لا تلفظ تعقيدات عديمة الفائدة) والمحافظين (الحريصين على المحافظة على الشكل لأنه يشير إلى الأصول وبالتالي إلى تاريخ الكلمة): ممارسة الإملاء يبلور هذه المناظرة.

وأخيراً في مادة اللغة، هناك تفاوت بين الاستعمال الخلاق لما هو أدبي، واستعماله للتلقي، وتلقيه المدرسي بخاصة. الفكرة القائلة «أن نقرأ فهذا يعني إغناء لمفرداتنا» هي فكرة صحيحة من دون شك، شريطة أن يكون لدينا ما يكفي من مفردات للولوج إلى النصوص ولكن المبالغة الأدبية في استخدام الألفاظ المشروعة قد يحد من القراءة، وأن ينقلب ضد مصلحة الأدب عن طريق الحد من جمهوره المحتمل. فيما يتعلق بالخلق الأدبي في المقابل، أكثر من «استعمال» الكلمات، يقوم دور الأدب، على طرح السؤال حولها، وتجديد شبابها وحيويتها. الاستعارات، العودة إلى القيم الاشتقاقية، الصور بعامة، كلها تفترض إعادة الحيوية للدلالة. قدم سارتر بخاصة، جميعة لهذا الواقع في القسم الأول من كتابه «*ما هو الأدب؟*» («*حالات*، II»، 1948) فيما يخص الشعر. وهكذا فإن مشروع رامبو كان رهاناً أساسياً في الأدب. رهان اجتماعي وهوياتي: في كيبيك مثلاً، النضال من أجل استعمال ألفاظ فرنسية للحؤول دون الأنكلزة هو شكل من أشكال الحفاظ على الهوية الوطنية. ولكنه رهان فكري أيضاً. هناك أدباء اليوم، يقدمون نظرة أوسع، يقولون إن اكتشاف اللغة على أنها بمثابة فضاء لمعرفة العالم، يفرض علينا القبول بأن «*جميع الكلمات بلغت سن الرشد*» (ف. بون 2000).

Brunot F. *et al.*, *Histoire de la langue française des orgigines à nos jours*, Paris, A. Colin, 13 tomes [1905], 1953, -Littré E., *Comment j'ai fait mon dictionnaire* [1880], Arles, Arléa, 1995. -Merlin H., *L'excentricité académique*, Paris, Les Belles-Lettres, 2001. -Picoche J., Marchello-Nizia C., *Hostoire de la langue française* [1989], Paris, Nathan (3e éd. revue et corr.), 1994. -Sartre J.-P., *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948.

آلان ڤيالا

راجع: الأكاديميات؛ الاصطلاح؛ علم الاشتقاق؛ الصورة (التصوير)؛ النحو؛ الهوياتي؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ مستويات اللغة؛ الشعر؛ علم الدلالة؛ الأسلوب؛ المصطلح.

مقارنية COMPARATISME

راجع: أدب مقارن.

المقالة (البحث، الدراسة، المعاهدة، الاتفاق) TRAITÉ

من حيث الاشتقاق يمكن مقاربة هذه الكلمة مع معنى «ما يعرض»: وهي تعني في الأدب إذن، مؤلفاً تعليمي الطابع، يعرض المعارف والإرشادات المتعلقة بقضية ما. إنها أحد أشكال الأدب العلمي، وأحد أشكال البحث أيضاً.

يرجع نموذج النوع إلى نمط العرض الموسوعي لشتى أنواع المعارف الذي جاءنا عن أرسطو ـ كل واحد من مؤلفاته هو «مقالة في...» ـ كما يرجع إلى الكتابة الدينية التي أثرت عن «آباء الكنيسة» في ميادين التأويل للكتاب المقدس، أو المناظرات. يقدم لنا *«المجمل اللاهوتي»* لتوما الأكويني (1266) نموذجاً أساسياً للنوع في الثقافة الغربية. إنه يشكل محاضرة منهجية، وهكذا ينماز عن «الشروحات» التي تتخذ منحى آخر لدى نفس الكاتب: قراءة وتفسير للنصوص الأولى لهذه «الشروحات»، تلخيص منهجي للمعارف، وإعمال الفكر لتلك، تقوم المقالة بدور خطاب معرفي منهجي. وهكذا نجد لدى ف. دي. سال *«مقالة في حب الله»* (1616). ومع ذلك فإن هذا النوع لم يبق محصوراً في مجال المحاضرة المعرفية أو الدينية. صار أداة للمناظرة العلمية، ثم انتقل إلى الأدب العام. رأى ديكارت بدئياً أن يقدم منهجه على أنه *«مقالة في العالم»* وخشية التعرض لمخاطر الرقابة لم ينشر منه سوى شذرات تتضمن *«خطاب في المنهج»* كمقدمة (1637)، ولكنه أوضح أنه اختار لفظة *«خطاب»* عوضاً عن لفظة «مقالة» لكي لا يظن بأن مقدمته تشكل عرضاً لمنهج. نشر بعد ذلك *«مقالة في أهواء النفس»* (1649) حيث بسط التحليل العلمي ليغدو ملائماً للانتشار أو التعميم، ذلك لأنها موجهة إلى أميرة ذات فضول أدبي. ترجم بوالو *«مقالة في السامي»* (1674) المنسوبة إلى لونجين، جاعلاً من هذا الشكل نوعاً حافلاً بالتفكر الجمالي والأدبي. بعد ذلك، تدفقت المقالات، عدد كبير من المؤلفات التي تشي عناوينها بإمكانية إدراجها ضمن هذا الشكل ـ الموروث عن النمط القديم ـ «عن...» بمعنى: «حيث أنه مقالة عن...» أو الصريح *«Tractus politicus»* لسبينوزا (غير مكتملة، بعد وفاته. 1714)، *«مقالة في الأحاسيس»* لكوندياك

(1754)، إلخ. . . ازدهر النوع في عصر التنوير وكان على التخوم بين الفلسفة والعلم والأدب. تصدى لمسائل التربية (كروساز «مقالة في تربية الأطفال» (1722) والمناظرة الدينية (فيرنيه *«مقالة في حقيقة الديانة المسيحية»* 1730)، الفيزياء (دالامبير *«مقالة في الدينامية»*، 1741)، اللغة (دي بروس «مقالة في تكون اللغات» 1765)، الجمالية (كروزاك، *«مقالة في الجمال»*، 1715) والواقع أنه تحت هذا العنوان أو سواه، تناول النوع جميع الميادين. جاور أنواع «التأملات» التي شكلت متمماً له كما هي الحال مع *«شروحات»* سانت ـ أوغسطين. أعطاه ڤولتير المنزلة التي يستحقها في أدب المناظرات ـ مع عنوان ساخر ـ *«مقالة في التسامح»* (1763). لم تكن المقالة نوعاً أثيراً لدى الرومانطيقيين، وقدم ستاندال في *«عن الحب»* (1822)، مقالة غريبة لأنها كتبت بطريقة حكمية. ولكنها استخدمت أيضاً في نهاية القرن التاسع عشر لتسجل عودة إلى جمالية بعيدة عن الرومانطيقية (جيد، *«مقالة نرسيس. نظرية الرمز»* 1892). في القرن العشرين، ظهر شكل منبثق عنها، أكد حضوره أدبياً بامتياز: «المقالات الصغيرة». استخدمه عدد لا بأس به من الفلاسفة لنشر أفكار أخلاقية (كونت ـ سبونفيل *«مقالة صغيرة في الفضائل الكبيرة»* 1995)، كما في مباحث النقد الأدبي، أو التفكر في موضوعات متنوعة: *«المقالات الصغيرة»*، ب كينيار (م I - III، 1984، م I - VIII، 1990) والتي تعادل، نتيجة مسحة الدعابة التي يتضمنها العنوان، تحديثاً للشكل الأول للبحث.

يظهر المقال وبشكل فاقع، رهانات أدب الأفكار ونشر الآراء والمعارف؛ محاضرة منهجية في الأصل، إنه نوع للتبادل بين المثقفين. وإذا كان النموذج الأرسطي قد جعل منه تعليمياً فقط، فإنه غالباً ما صار بعد ذلك تعليمياً وتناظرياً في آن. وكما يمكن للمقال أن يبدو منفراً لفئة متوسطي الثقافة ـ نموذج مدرسي متحذلق ـ قد يبدو أيضاً على العكس، نتاج أدباء عملوا على جعله بسيطاً ومستساغاً محافظين على مظهره الرصين، عارضين فيه أفكاراً ومعارف يسهل الوصول إليها. تظهر المقالات الحديثة بشكل واضح هذا التجاذب. تقدم *«المقالة الصغيرة»* لكونت ـ سبونڤيل ترويجاً واسعاً لتأملات كانت جامعية بادىء الأمر، *«المقالات الصغيرة»* لكينيار، هي شكل ملطف بالتأكيد، ولكنها أقرب إلى أن تكون موجهة أولاً إلى حلقة ضيقة في الحقل الأدبي، براعة للتهرب من استخدام كلمة «أبحاث». تكشف هذه القابلية للتشكل لنوع يبدو وثيق الصلة بنموذج جامد وصلب ـ المحاضرة المنظمة ـ

تكشف عن التجاذب المستمر الذي يميز أدب الأفكار: محاضرة منظمة ومنهجية وجمهور قليل، ومحاضرة ملطفة وجمهور غفير. من هنا عدم استقرار الأنواع التي تشارك في فضاء المناظرة والتي ينجم عنها صعوبة إقامة شعرية لها.

Goyet F., *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Livre de Poche, 1990. -Macherey P., *À quoi pense la littérature?*, Paris, PUF, 1990.

آلان ڤيالا

راجع: الأدب التعليمي؛ البحث؛ الكتّاب الأخلاقيون؛ الفلسفة؛ الحرب الكلامية؛ المدرسية.

المقالة النقدية (رسالة هجاء) PAMPHLET

هي نوع مكتوب، موجزة غالباً، تنتمي إلى النوع الاحترابي التناظري. تكتب «بحماوة» وفي حالة طارئة، ويمكن أن تندرج ضمن أشكال برهانية متعددة (توسل، رسالة، نشيد، قصة، برهنة، مقالة، حوار، كاريكاتور) وتتخذ أشكالاً متنوعة مثل المنشور، الإعلان، الكتاب، والمقالة الصحفية.

مأخوذة من اللفظة الإنكليزية «*Pampflet*» في القرن السابع عشر، يمكن أن تكون تحويراً للفظة (Pamphilet) وهي لفظة تعني كوميديا ساخرة باللاتينية في القرن الثاني عشر، يشمل هذا النوع أيضاً مجال النقد اللاذع: الذي يقدم دفاعاً عنيفاً عن موقف بأساليب ساخرة وهازئة، أو على الأقل، باستخدام ألفاظ عنيفة.

يصعب تحديد تاريخ ظهور هذا النوع، ذلك لأنه يختلط مع بداية ظهور المناظرة. فالأشعار الساخرة لريت دي بيف في القرن الثالث عشر *(Dit du pharisien)* أو تلك التي نظمها فيبون يمكن انضواءها ضمنه. ولكن وضمن سياق الحروب الأهلية، ظهرت كتابات، يبدو وبكل وضوح أنها هي التي أرست هذا النوع. وهكذا فخلال حرب «المئة عام» حولت «*Pastoralet*» حوالى سنة 1422 النوع الرعوي ليخدم قضية «البورغينيويين». وبعد قرن من الزمن، ومع توجه، شد أزره اختراع المطبعة، غدا هذا النوع وسيلة مفضلة يلجأ إليها مؤيدو ومناهضو «الإصلاح». انتشرت كتابات ايراسم «*Julius exelusus*، 1511) أو كالڤن (Les reliques، 1543) في مختلف أنحاء أوروبا. وفي مواجهة «Cymbalum mundi» 1537) الكاثوليكية لبونافنتير دي بيرييه، ظهرت كتابات هـ. ايتيين (Apologie pour Hérodote، 1566) أو «Les Tragiques» لأغريبا دوبينييه (1616).

خلال فترة «لافروند La Fronde» أفاد المازارانيون من كل ما يقدمه النوع الذي

ظهر لفظه في اللغة الفرنسية: انتشرت يومذاك آلاف الكتابات على مسؤولية أصحابها المنددة بتصرفات «الكاردينال» السيئة. وإذا كانت الحروب الأهلية والأزمات الكبرى، التي تطيح بكل المواضعات الاجتماعية وتلغي كل حاجز، تشكل أرضية صالحة لازدهار هذا النوع، فإنها سمحت أيضاً بتحديد أهداف أكثر دقة كتلك التي نجدها في *«مدرسة النساء»* لموليير، أو في المعارك الدينية *«الأبرشيات»*/ «Les Provinciales»، 1656 ـ 1657). لجأ إلى هذا الشكل أيضاً قسم مهم من أدب الأفكار في القرن الثامن عشر كما عند ڤولتير *«النقد اللاذع للدكتور أكاكيا، طبيب البابا»* 1752)، مع إرشادات سياسية، مباشرة أحياناً، كما عند الأب سييس، الذي ظهر كتابه *«ما هي الدولة الثالثة»* قبيل الثورة.

في القرن التاسع عشر، عندما صار الرأي العام معطى أساسياً في المناظرة السياسية، فرض هذا النوع نفسه نموذجاً يتسم بالعنف ويكتب باندفاعه المقالة. أضفى عليه بول لويس كورييه أدب النبالة *«Le pamphlet des pamphlets»*، (1824)، يهاجم شاتوبريان نابليون الأول (*«من بونابرت إلى البوربون»* 1814)، وكذلك فعل هيغو مع نابليون الثالث (*«نابليون الصغير»* 1852)، دافع ل. ڤييو عن النظام في *«المفكرون الأحرار»*، (1848). هاجم ديرمون *«فرنسا اليهودية»* (1886)، وأظهر زولا القوة المتزايدة للسلطة الثقافية في *«إني أتهم»* (1898)، لا يزال في ذروة حيويته حتى سنة 1940 (وتحديداً مع *«الدفاتر الخمسة عشرية»* لبيغي، و*«الجنة»* لبريتون، و*«خيانة المثقفين»* لبندا و*«جمهورية الرفاق»* لِ ر. جوفينيل، و*«المصباح الكندي»* لأرثير بوي *«ومشاجرات من أجل مذبحة»* لسيلين) بدا أن هذا النوع أخذ يفقد استقلاليته بقدر ما تفرض الصحافة نفسها باعتبارها الوسيلة المميزة لخلافات الرأي، ولكنه لا يزال مستمراً على شكل «الرسالة المفتوحة».

وسيلة للتعبير في زمن الأزمة ، يبقى هذا النوع منقوص الدراسة، ذلك لأنه ينتمي إلى تاريخ الأفكار كما إلى التاريخ الأدبي. حججه العاطفية تحيله إلى النوع البرهاني.

هذا النموذج من الكتابة محاط بقضايا حساسة مرتبطة بظروف كتابته وتلقيه بالذات: إذا كنا نعتبر أن الأدب يؤدي دوراً سامياً فإننا نميل إلى اعتباره نوعاً قاصراً، قريباً من الأهاجي القذفية. والواقع أنه نوع فعال واسع الانتشار وقيم أحياناً. كتابة الأهاجي، المنسوبة غالباً إلى هجائين مأجورين ينتقمون من نقص موهبتهم، قد يكشف عن أدباء مميزين.

يقوم التمييز بين التناظر المشروع والأهجية على أساس عقلانية أو سلامة التعليل، وطرق النيل من الشخص. غير أن الصعوبة العملية شيء آخر: ترغم الأهجية الناقد على إبراز حيز الأخلاق، وحيز الجمالية، تقويم النجاحات الأسلوبية، قد يؤدي إلى تواطؤ ضمني مع ما هو ملفوظ. قد تؤدي الرهانات المتجاوزة (مع أو ضد الملكية المطلقة مثلاً) إلى عملية دفع الدخول إلى الساحة المحايدة لمعركة الأسلوب، في المقابل، فإن قراءة أو إعادة قراءة النصوص مع رهانات معاصرة من مثل الأهاجي المعادية للسامية لسيلين لا يمكن أن تعزى للتقويم الجمالي وحسب. للأدب وقعه، والأهجية باعتبارها شكلاً متطرفاً، ترجعه إلى المتشككين، وإلى أنصار التقويم الغائي الذات للنص فقط لا غير.

Angenot, *La parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes,* Paris, Payot, 1982. - Jouhaud C., *La fronde des mots,* Paris, Aubier, 1985. -Sawyer J., *Printed Poison. Pamphlets; Propaganda, Faction Politics, and the Public Sphere in Early XVIIth c.,* Berkeley, University of California, 1990.

ماري ـ مادلين فراغونار، بول آرون

راجع: الهزلي؛ الرقابة؛ الخطاب السياسي والأدبي؛ الإلتزام؛ الإيديولوجية؛ الفكري؛ البيان؛ الحرب كلامية؛ الدعاية؛ الأهجية.

المقاهي الأدبية — CAFÉS LITTÉRAIRES

المقاهي الأدبية اسم يطلق على أماكن تقدم المشروبات حظيت باختيار جماعة من الكتاب والمتأدبين والأدباء المشهورين أو المبتدئين يلتقون فيها للكتابة أحياناً، وغالباً لتبادل الأحاديث.

يرتبط تاريخ المقاهي الأدبية مع الأشكال الحديثة للاجتماعية المدينية. ما يشبهها في الماضي هو التردد إلى الملهى الليلي أو الحانة، الذي نرى مظاهره عند فييون (موشح مارغو السمينة) كما عند سانت ـ أمان فيما بعد، بل وعند أدباء مثل لافونتين. ومع ظهور نموذج المقهى وقيام مؤسسات عامة حيث يمكن تناول المشروبات ـ بما في ذلك الكحول ـ دخل المقهى في تاريخ المعارك الكلامية الجمالية، الفلسفية والسياسية وذلك في نهاية القرن السابع عشر.

أول مقهى أدبي بالمعنى الدقيق للكلمة في فرنسا هو (البروكوب «Procope») الذي أقيم سنة 1686 في الشارع المعروف اليوم باسم (L'Ancienne-Comédie) (الكوميديا ـ القديمة) يلتقي فيه المنتمون إلى عالم المسرح لمناقشة آخر ما يعرض من

نتاج. صار في القرن الثامن عشر مقر قيادة «الموسوعيين» وشهد مناقشات فونتينيل، ديدرو، غريم وبوفون. تراجع دوره في نهاية القرن وعرف باسم مقهى (زوبي Zoppi). كان يلتقي فيه خلال «الثورة» دانتون، ديمولين، مارات وروبيسبيير. وتردد إليه في العقود الأولى من القرن التاسع عشر ميسيه، هيغو، غوتييه وبلزاك. ولكن جيل البوهيميين الذي ظهر في أربعينيات القرن التاسع عشر اختار أماكن جديدة (Le Dagneaux, Le Momus) حيث قصدها بودلير، نادار، أسيلينو ميرجير، كوربيه، شان فليري. في ظل الامبراطورية الثانية انتقل مركز الثقل إلى الجادات الكبرى ومقاهيها ومطاعمها «*هاردي*، ريش، *ليه كافيه انغليه*، *تورتوني*، *ليه نابوليتين*» الأكثر فخامة من الحي اللاتيني الذي استمر معقل البوهيمية. تكاثرت المقاهي في نهاية القرن التاسع عشر وحوت بشكل خاص الأدباء الذين لم يتمكنوا من ارتياد الصالونات، الضفة اليسرى، طلائع الرمزية، والرمزيون كانوا يلتقون في «*الشمس الذهبية*، *مقهى كليني*»، «*فاشيت Vachette*، تافيرن دي بانتيون، كلوزيري دي ليلا»، فيما كانت الضفة اليسرى تستقبل أدباء أكثر أهمية: توليه، كورتيلين، كاتيل منديس، أو بروست. شهدت هذه المرحلة ذروة مجد مونمارتر باعتباره ملتقى الفنانين البوهيميين: كاباريهات من مثل «*القط الأسود*» حيث نلتقي بريان، ديجاس، مانيه، رينوار، فان غوغ، غوغين، تولوز ـ لوتريك، وأماكن التكعيبيين المفضلة مثل «*ليه زيت*» و «*ليه لا بين أجيل*». هُجر مونمارتر في بداية القرن العشرين ليحل محلة مونبارناس حيث جذبت «*ليه دوم*» «*لا روتوند*»، «*لاكلوزيري دي ليلا*» الطليعيين التصويريين والأدباء. قطع السرياليون مع هذا التقليد وآثروا التردد على مقاهي بعيدة عن الحي اللاتيني ومونبارناس «*ليه سيرتا*» ثم «*ليه سيرانو*». الحال نفسه كان في معظم المدن الأوروبية الكبرى (شبيبة ـ بلجيكا كانت تجتمع في «*سيزينو*») رغم أن باريس تميزت في هذا المجال.

شهدت أربعينيات القرن العشرين تغييراً. سارتر أو دي بوفوار في «*الفلور*» ثم في «*دي ماغو*» لم يكتفيا بالمحادثة بل أفادا من القهوة للكتابة. وبهذا المعنى فإن ممارسات الوجوديين تندرج في سجل آخر، سجل العمل العام للمثقف الملتزم. بهذا الصدد، تحاول بعض المقاهي التي تقدم نفسها على أنها «مقاهي فلسفية» وأحياناً «أدبية» إحياء مناخ المعارك الكلامية الحامية التي عرفتها المقاهي الماضية والتي لايزال بعضها مستمراً فيما تظهر مقاه جديدة ذات ممارسات لم تكن معروفة قبلاً، نذكر على سبيل المثال المجموعات المتحاورة عبر الانترنت.

المقاهي الأدبية أماكن تشحذ فيها الأفكار الجديدة، وتشهد غربلة مناهج جمالية، ولادة مدارس ومظاهر تنافس. وهي بهذا المعنى تساهم في بناء الفضاء الأدبي باعتبارها نقاط تجمع الشبكات الثقافية. وباعتبارها أماكن عامة، تمتلك ميزة ديمقراطية بل وحتى شعبية تقوم على التساوي، والمجموعات ـ ذكورية أساساً ـ التي تلتقي فيها تتحلق حول زعيم للنهج. وهي بهذا تنماز عن الصالونات وأحياناً تتعارض معها. خاصة وأن مجتمعيتها المنفتحة لا تتطلب إمكانات مادية مهمة ولا التحلي بمواصفات اجتماعية معقدة، وتستقبل أدباء غير معروفين. إنها المكان الصالح لظهور أدباء طليعيين وهي إحدى العتبات الرمزية «الجمهورية الآداب». يتميز وضعها الاستهلالي هذا من وجهة نظر الكتابة أيضاً، ذلك أن المقاهي الأدبية نادراً ما كانت مكاناً للكتابة، أبرز النصوص التي كتبت فيها اتخذت شكل بيانات أدبية.

Courtine R., *La vie parisienne*, t. 3: *La Rive gauche*, Paris, Perrin, 1987. - Fosca Fr., *Histoire des cafés*, Paris, Firmin-Didot, 1934. - Langle H.-M, de, *Le petit monde des cafés et débits parisiens au XIXᵉ s.*, PUF, 1990. - Lemaire G.-G., *Les cafés littéraires*, Henri Veyrier, 1987. - Racine N., Trébitsch M. (dir.), *Sociabilités intellectuelles, Cahiers de l'IHTP*, CNRS, 1992, n° 20.

جان ـ بيار برتران، جنفييف سيكوت

راجع: الطليعة؛ البوهيمي؛ الندوة الأدبية؛ الحقل الأدبي؛ المدرسة؛ الصالونات الأدبية؛ المجتمعية.

المقاومة RÉSISTANCE

تعني كلمة «مقاومة» بدءاً من هدنة حزيران سنة 1940، والنداء الذي وجهه الجنرال ديغول، المواجهة السرية للمحتل الألماني. تعني الأدب، بالقدر الذي ساهم فيه بعض الأدباء بهذه المواجهة من خلال كتاباتهم. كما تم توسيع دلالة فكرة «المقاومة» على مختلف أشكال التصدي، التي واجه بها الكتاب والمثقفون سلطة شمولية: وكذلك، فقد جرى الحديث فيما يتعلق بالبلدان المسماة «شرقية» عن «المنشقين».

الفعل الأول لمقاومة فكرية ذات دلالة في فرنسا ـ في بلجيكا، بلد فرنكوفوني آخر معني، لم يشهد مقاومة تذكر ـ كان «مكيدة متحف الإنسان» التي قام أعضاؤها بإصدار مجلة كانت تطبع على الآلة الكاتبة وتستنسخ بواسطة ورق الحرير «*مقاومة*» بإشراف پولهان ـ الذي تم توقيفه ـ والمساهم في تأسيس «*الآداب الفرنسية*» سنة 1941 و(C.N.E) (اللجنة الوطنية للكتاب) في المنطقة المحتلة. مثل أراغون نفس

الدور في المنطقة الجنوبية غير المحتلة، وتعاون الرجلان في إصدار «*الآداب الفرنسية*» بدءاً من سنة 1943. ظهرت سنة 1942 أوائل المجلدات السرية لمنشورات «مينوي» من بينها «*سكون البحر*» لڤيركور. قاوم بعض المثقفين بواسطة نصوصهم، انطلق بعضهم الآخر من المقاومة الأدبية إلى المقاومة المسلحة، من مثل الناقد جان بريڤو الذي مات في أدغال ڤيركور، كما اختار آخرون من مثل رينه شار العمل مباشرة على الأرض. والواقع، أن النتاج الأدبي القائم على أساس المقاومة ومواجهة الإيديولوجية النازية والفاشية ازداد سنة 1942، بعد الهجوم الألماني على الاتحاد السوفياتي، الذي أثار نشاط الشيوعيين والمثقفين القريبين من الحزب الشيوعي الفرنسي. ظهر في السياق الجديد لإنزال الحلفاء في شمال أفريقيا، واحتلال المنطقة الجنوبية، وإمكانية هزيمة الألمان، إضافة إلى اعتقال اليهود. كتب في هذا النتاج العديد من الأدباء المشهورين من مختلف المشارب السياسية (اليوار، ميشو، إضافة إلى مورياك، كامو، سارتر، دريون). لعب الشعر دوراً مهماً في نشر أفكارهم: شكل موجز، يسهل انتشاره بوسائل طباعية سهلة، وحتى مشافهة، بات موضعاً لصرخات الألم (اليوار) كما لإثارة الهمم (دريون: «*نشيد المناصرين*»).

بعد «التحرير، تمت الدعوة إلى عملية «*تصفية*» للمثقفين المتهمين بالتعامل مع العدو. إذا كان البعض قد عومل بشيء من التساهل، فإن بعضهم الآخر تعرض للملاحقة ـ هذا ما حدث في فرنسا مع روبير برازيلاش الذي حكم عليه بالموت، أو ما حدث في بلجيكا مع روبير پوتيه الذي آثر المنفى بعد أن أمضى عقوبة في السجن.

يرجع انخراط الكاتب، في سياق عمل يتسم بالعنف، يرجع بالدرجة الأولى إلى قناعاته السياسية وأخلاقيته الشخصية. ولكنه يطرح مسألة صعبة وأساسية، إذا عرفنا أن استقلالية الحقل الأدبي تجعل من الروابط بين الأدب والسياسية روابط رمزية وغير مباشرة. هل يمكن «تعليق الاستقلالية»؟ وتحت طائلة أية نتائج؟ مما لا يقبل الجدل هو أن النصوص المقاومة، ترجع إلى اتخاذ موقف إيديولوجي، أكثر مما تتوخى الحصول على تأثير جمالي خالص. ومع ذلك فإنها لا تتخلى عن طبيعتها الأدبية الخاصة: تشهد على ذلك، وعلى سبيل المثال قصائد إيلوار وأراغون. وبالتالي يمكن النظر إليها وفي آن معاً، ضمن خصوصيتها التاريخية، وكمبرزة للرهانات السياسية للأدبي في ظروف الأزمات.

لعبت الانقسامات السياسية دوراً حاسماً إبان «الاحتلال»، متموضعين على هذا

الجانب أو ذاك من خط الفصل، تصرف الكتاب بحسب الموقع الذي يحتلونه في الحقل الأدبي. مال الكتاب المعروفون إلى شيء من الانتهازية ومسايرة الفيشوية، أما الكتاب المجددون ـ وبعضهم كان من قدماء السرياليين وغدا شيوعياً ـ وأولئك الذين سبق لهم أن انضووا تحت راية الحركات السياسية والسلمية قبل الحرب، هؤلاء جميعاً كانوا أقرب إلى الوقوف إلى جانب المقاومين. كما تجدر الملاحظة أن عدداً من الأدباء القليلي الشهرة، بلغت بهم الانتهازية حد التعامل أحياناً مع العدو، مستفيدين من غياب زملائهم المنفيين أو المبعدين، وذلك طلباً للمنزلة والشهرة. أثرت هذه المسائل على طبيعة الحرب الكلامية بعد التحرير (ضد أو مع سيلين مثلاً). وأخيراً، نرى أن وضع الأزمة أبرز على السطح أولاً الضرورات الاجتماعية والسياسية للخيارات الجمالية: وهكذا فإن مبادىء النظام والتمايز النخبوي أكثر ملاءمة لاحترام النظام الذي تم بناؤه، وبالتالي التخلي عن السرية وعن «الفوضى» المقاومة، وكذلك دفعت جمالية «الفن للفن» صوب اللاسياسة أكثر من خيار الالتزام.

وبشكل أوسع، وهذا على الأقل ما نلاحظه في العصر الحديث، فإن الأنظمة القمعية، أعطت بشكل دائم تقريباً نتاجاً أدبياً مميزاً، بطبيعته إن لم يكن بكميته، غالباً ما يكون متبوعاً، في «لحظة التحرير» (أو ما يعادلها) بتزهر مفاجىء تواكبه بعد فترة قصيرة مشاعر خيبة الأمل. وهذا ما نجده في «المقاومة» وإنما أيضاً، وفي مرحلة لاحقة، في الأنظمة الشمولية التي ظهرت في أوروبا الشرقية وفي أميركا اللاتينية.

والواقع، أن الأمور تجري أنه إذا كانت حرية الثقافة في مجتمع ما أمراً مستحيلاً، عندها يفيد الكتاب من مشروعية إضافية: يبدون حملة للخطاب العام. يجمعون ما بين استقلالية فنهم ومبدأ المواطنية. ومن جهة أخرى، إذا كانت صناعة الكتاب وتجارته، تشكل وسائل لمراقبة الحقل الأدبي، فإن القيود المفروضة هنا، أقل فعالية فيما يتعلق بالشعر، شكل مركز، موجز وقابل للانتشار عبر الكراريس والأوراق، وحتى مشافهة: وبالتالي فهو الوسيلة الأمضى للكاتب المقاوم. استعاد الشاعر في القرن العشرين، في العديد من المراحل، موقعه الرمزي «صوت الشعب». بقي أن نذكر أن شعر «المقاومة» غالباً ما كان مسكوناً بهاجس التعبير عن المشاعر الوطنية، وبالتالي فهو وطني وشعبي في آن، أكثر مما كان مسكوناً بالانفتاح على الأصالة والعالمية.

Lindenberg D., *La littérature française sous l'Occupation*, Reims, Presses universitaires de Reims, 1989. -Michel H., *Les courants de pensée de la Résistance*, Paris, PUF, 1962. -Sapiro G., *La guerre des écrivains (1940- 1953)*, Paris, Fayard, 1999. -Steel. J., *Littératures de l'ombre*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1991. -Coll.: *Leurs occupations*,

L'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique, Aron P., De Geest D., Halen P. et Vanden Braembussche A. (éd.), Bruxelles, Textyles éditions, 1997.

آلان ڤيلان

راجع: الأدب الملتزم؛ الحرب؛ الشعر؛ السياسة؛ المنفعة.

المقطوعة الوصفية BLASON

(قصيدة تصف شيئاً أو إنساناً وصفاً مسهباً باستلطاف أو استكراه له).

«البلازون» قصيدة وصفية تهدف إلى تقريظ شيء، أو حيوان، أو شخص أو جماعة (سيدات، رابطة مهنية)، مدينة أو كيان مجرد، بالمماثلة مع تفسير شعارات الطبقة النبيلة. مديحية أصلاً يمكن استخدامها للقدح: هكذا أمكن الكلام عن «نقيض البلازون» واستعمل الفعل «blasonner» بطريقة شائعة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بمعنى «سخر». مبنية غالباً على شاكلة الطلْبة، مضاعفة من تأثير التكرار تعتمد هذه القضية الشكل الثمانية المقاطع ذات القافية المنبسطة (ونادراً ما تكون عشرية المقاطع).

ظهرت في فرنسا في القرن الخامس عشر وراجت في النصف الأول من القرن السادس عشر، وسرعان ما تعددت موضوعات هذا النوع: كتب پ.غرينغور *«بلازون النفعية»* (1505) و*«بلازون الهراطقة»* (1524)، ج.كوروزيه *«البلازونات العائلية»* (1539)، پ.دانشيه *«بلازون الحصان الأصيل»* (1535)، ج.جيرو *«بلازون الطيور»* (1550)، وكتب پ. غروسنيه بلازونات باريس، ليون، روان، دييب، أوكسير... مارو المتخصص بالغنائية الايروتيكية بعد أن كتب إلى فيرار «بلازون الحلمة الجميلة 1535 دعا أصدقاءه إلى كتابة بلازونات عن سائر المفاتن الأنثوية. لقي هذا النداء صدى واسعاً عبر عن نفسه بظهور مؤلفات جماعية منذ سنة 1536. ومع أن الدوقة دي فيرار منحت السعفة لـ *«بلازون الحاجب»* لمؤلفه موريس سيف، فإن مارو شجع على متابعة المسيرة بعد قلب القاعدة: قصيدته في *«الحلمة القبيحة»* شجعت على ظهور العديد من «البلازونات المضادة».

حوت المجموعة *«بلازونات وصفية للجسد الأنثوي هي عبارة عن بلازونات مضادة»* (1543)، كتبها أبرز اتباع مارو، المقربون من بلاط فرانسوا الأول: هيرئويه، ساليل، بوردو، ديبيرييه، بولييه، دورينيي، شابيي، كارل، سانت ـ جيليه. حتى الأنسي جاك بيليتيه دي مان الموجه المستقبلي لكل من رونسار ودي بيليه لم

يتردد في تضمين *«تناجه الشعري»* (1547)، *«بلازون القلب»* المتناغمة مع بلازونه النقيضة. سرعان ما لقي الأمر رواجاً.

وعلى نهج مدائح لوسيان الغريبة وشعراء إيطاليا الساخرين، ظهرت بلازونات ساخرة تتناول أموراً وضيعة أو مقززة كما هو الحال مع البلازونات المجهولة المؤلف *«بلازونات قطرة الماء...* و*«الحمى»* (كارت) (ليون 1547) أو «البلازونات النقيضة» (ج. ديستريه: *«البلازون المضاد للغراميات المزيفة»* (1512).

ولكن هذه النوع لم يستمر بعد رواجه الأول هذا. ذلك أن أرستقراطيي «لابلياد» واتباعهم بدا أنهم احتقروا هذا النوع الوضيع الذي يفتقد نموذجاً قديماً ويطبعه مارو بطابعه الخاص. فضل عليه رونسار وقار النشيد المهيب على طريقة *«مارول»*.

إذا كان التسمية بلازون باتت نادرة بعد سنة (1555)، بقي علينا معرفة ما إذا كان الأمر قد تلاشى تماماً. هناك مقاربة لنوعين من النصوص. من جهة أطلق مارسيل ريمون التسمية «أناشيد بلازونية» على قصائد لرونسار وبيللو، مدحا فيها شيئاً أو حيواناً ضمن شكل يذكرنا ببلازونات مارو. هذا وتجدر الإشارة إلى أن المدح في الأساس ليس سوى ذريعة لعرض وصفي أو أخلاقي. ومن جهة ثانية، أطلقت التسمية بلازون على موشحات غرامية ركزت على عين المرأة أو يدها وصدرها. الحال نفسه ينطبق على اللوحات الوصفية الحيوانية لشاعر مثل ليكونت دي ليل أو على قصائد نثرية كتبها «بونج»، وتكشف عن موروث أو عن تأثير النوع دون أن تكون امتداداً دقيقاً له. وهكذا امتد منطقه طويلاً متغلغلاً في حنايا الإبداع الشعري (بودلير في *«الضفيرة»* أو ل. أراغون في *«عيون إلسا»*) بما في ذلك البعد الساخر والمرح (براسين). بدون شك تتيح لنا مفاهيم الشعر الوصفي، والصورة والسجل الابيديكتيكي الاحتفاظ للفظة بلازون بخصوصيتها التاريخية آخذين بعين الاعتبار السمات الشكلية والبيانية التي ميزت هذا النوع في القرن السادس عشر.

Tomarken A., E., «The Rise and Fall of the Sixteenth-Century French Blason», *Symposium*, 1975, 29, p.139-163. -Tomarken A., «The Lucianic Blason», in *Literature and the Arts in the Reign of Francis I* (Mélanges C.A.M Mayer), P.M. Smith et I.D. Mc Farlane éd., Lexington, French Forum, 1985, p.207-236. -Wilson D.B.D., *dscriptive Poetry in France From Blason to Baroque*, Manchester, univ. Press, 1967; «Le Blason», in *Lumières de la Pléiade* (collectif), Paris, 1966, p.97-112. -coll.: «Blasons du corps féminin», in *Poètes du XVI s.*, éd. A.M. Schmidt, Paris, 1953, p.291-364.

جان ڤيغنس

راجع: أدب البلاط؛ الوصف؛ الابيديكتيك؛ الصورة؛ المناقضة؛ الشعر؛ النهضة.

المقولب STÉRÉOTYPE

انتمت هذه اللفظة في مرحلة أولى إلى عالم الطباعة، حيث استخدمت اللفظة للدلالة على كليشيه معدنية ناتئة. ومن قبيل المجاز (لطريقة الإنتاج لا للعمل المنجز) أخذت تحيل منذ بداية القرن العشرين في المجال النفسي والاجتماعي، حيث فرضت نفسها، إلى فكرة أو رأي يتقبلان دونما تفكير وينتشران على نطاق واسع. وهكذا يمكن تحديد المقولب بنقص في الابتكار، أكثر مما يحدد بوفرة تداوله، إذا كان فكرة تتعلق باللياقة والتقاليد فإن انتشارها يكون في صميم التصورات الجماعية والهيكليات الثقافية. وهكذا فإنه يعني جميع أنواع الخطاب، بما في ذلك الأدبي ـ إنه الموروث «الخطابي للمعنى المتداول ـ الذي يقتبس أكثر مما يبدع الأنماط التقليدية والمتأثر بالمتخيل الاجتماعي، الذي يعيد صياغته».

فكرة المقولب، هذا إن لم تكن اللفظة نفسها، فرضت نفسها في القرن التاسع عشر، في مرحلة كان أسوأ ما في الأدب اتباع المتعارف عليه: اللجوء إلى الأفكار الجاهزة، إلى الأساليب المثبتة، إلى أشكال العبارة الكثيرة الاستعمال، أمور لم يعد لها مكان، مع احتلال شخصية الأديب الموقع المتقدم، ورسالته تأمره بإبداع نتاج أصيل. كان فلوبير هو من كتب بعد سنة 1850 في *«معجم الأفكار الموروثة»* واحداً من أعنف ما كتب ضد المقولب وتعرية الأخلاقية البرجوازية. بعد ذلك، وفي مستهل القرن العشرين، وكل على طريقته، عبر كل من ليبون بلوا، وريمي دي غورمون بسخرية، وعنف، وإنما بمنهجية عن رؤية تحط من شأن المعاني المكرورة، رؤية استمرت عند الروائيين ـ النقاد اللاحقين. إنه أمر له دلالته أن نجد في خمسينيات القرن الماضي عند ساروت، في صميم عملية تتوخى تجديد المادة الروائية، كما أشكالها، الحاجة الملحة لتحرير الكتابة من «الأفكار المطروقة والصور الجاهزة» (*«مرحلة الشك»*، 1956)، وذلك لتصوير صدقية الملموس بدلاً من قولبية الكلام في المجتمع.

في الكوكبة المعجمية لغير المعقول، للمضمر الثقافي يمتلك المقولب، الأخير في الظهور، بعد المعنى المتداول «*topos*» والكليشيه المبتذلة، وسائر الأفكار الجاهزة، يمتلك خصوصية معينة، توسع من مجال تدخله، وتعطيه شيئاً من قابلية التشكل. يرى ر. أموسي (ص22، 33) أنه «معنى معروف مسبقاً» غير أن خصوصيته تكمن دائماً «في كونه متغير الصياغة» (هذا بخلاف الكليشيه، التي كما يقول ريفاتير هي صورة لأسلوب مستهلك). هذا يأخذ بعين الاعتبار أن محلات التفكير ـ الجاهز

تعرف كيف تغير الديكور، بل وأكثر من ذلك، علينا أن نعترف، أنه في «كل علامة يرقد هذا الوحش: المقولب». ذلك، لأنه إذ كنا لا نعرف «أن نتكلم إلا إذا التقطنا ما يتجرجر في اللغة» (ر. بارت. «درس» ليه سيي 1978، ص 15)، ففي وسط هذا المجموع اللفظي، وبين تلك الفضلات القولية ينمو جذر «دوكسا»، عصر وأدبه.

وهكذا فإن المقولب هو واقع مزدوج. فمن جهة، هناك الموقف العام «مقولب للمقولب» الذي هو الرفض: في أحسن الأحوال، وبسبب مضامينه الجامدة، ينظر إليه على أنه ساذج وعقيم، وفي الأسوأ، يعتبر مضراً ذلك لأنه يخشى أن يكون له تأثير مدمر على العقول الضعيفة، وفي الحالتين، يشوه الموضوع أو الخطاب الذي يلجأ إليه. ومن جهة ثانية، ومؤخراً وبفعل كون المقولب يأخذ عن النموذج طبيعته التصنيفية، يعتبر ظاهرة جديرة بالاهتمام، بسبب المنزلة المميزة التي يحتلها في دائرة الحس العام. قائم على فكرة الاعتقاد (وما يصاحبها: الصدقية) لا يتدخل المقولب بالتالي في مجال الحقيقي (أو ما هو قابل للتحقيق) ولكنه يقيم هذا المعنى المشترك الخالي من الأخطاء والتخمينات، وهو معنى مثمر لأنه مؤسس اجتماعياً، وجاهز دائماً لاختراق الخطاب أو استقطابه. وجميع الدراسات الأدبية التي لا تفرق ما بين المقولب والكليشيه، تعترف طوعاً أن الأول يشكل حاملاً للتصورات الاجتماعية والتكونات الإيديولوجية. شخصيات، أنواع، فئات... تصبح عندها نقاط ارتكاز، لتفكير يندرج بشكل أساسي في السياقات النقدية للسوسيولوجيا والإيديولوجيا.

Amossy R., *Les idées reçues: sémiologie du stéréotyple*, Paris, Nathan, 1991. -Bloy L., *L'exégèse des lieux communs* (1902 et 1913), Paris, Gallimard, 1973. -Flaubert G., *Le dictionnaire des idées reçues* [1881, posth.], A. Herschberg-Pierrot (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1997. -Gourmont R. de, *La Culture des idéers* [1900], Paris, UGE, 10/18, 1983, -Herschberg Pierrot A., «Problématiques du cliché: sur Faubert», *Poétique*, sept, 1980. n°.43.

فلورانس دي شالونج

راجع: الدوكسا؛ الإيديولوجية؛ الفكرة العامة؛ الأفكار النموذجية؛ النموذج.

المكتبة — LIBRAIRIE

المكتبة هي في جميع الأحوال مكان مخصص للكتب. ولكن، وانطلاقاً من هذه النواة الدلالية الجامعة، اكتسبت دلالات متنوعة ذات معنى في تبيان التطورات التي عرفتها ثقافة الكتاب. في العصر الوسيط كانت هذه الكلمة مرادفة لما نسميه اليوم «مكتبة عامة» وللكلمة الإنكليزية «Library»: نجدها عند مونتيني بهذا المعنى. ومع ذلك ومنذ عصر النهضة أضيفت إليها فكرة التجارة: المكتبي هو الذي يبيع

الكتب، وهو الذي غالباً ما يأخذ زمام المبادرة في عملية صنعها وبالتالي فهو الناشر أيضاً (وغالباً ما يكون هو الطابع)، وبالتالي فإن هذه الكلمة لم تأخذ معناها التجاري الخالص الذي نعرفه اليوم إلا في نهاية القرن التاسع عشر، متميزة بذلك عن النشر الذي بات ينظر إليه أكثر فأكثر باعتباره صناعة.

ظهرت مع المطبعة، تهدف المكتبة بالمعنى الحديث إلى توزيع ونشر الموروث المكتوب، صلة وصل بين ممتهني الطباعة، العلماء والجمهور الأرستقراطي أو البرجوازي، تضافرت مع جهود الأنسيين في عملية نشر مضبوطة للنصوص القديمة بعد قرون من كونها نسخاً مخطوطة. كما أفادت من جهة ثانية من التيار القوي للتبادل التجاري مما سمح في القرن السادس عشر بظهور البرجوازية الحديثة، والتي أفادت منها بشكل خاص في أوروبا الغربية، منطقة واسعة تشمل شمال إيطاليا ومنطقة ليون والأيل دي فرانس وتورين، ومنطقة الرين والبلاد ـ الواطئة. وبهاتين الصفتين، ثقافية بقدر ما هي اقتصادية، رسخت المكتبة كما ساهمت في الثقافة الجديدة المهذبة والعلمانية.

حتى القرن التاسع عشر عمل القطاع المكتبي على تعزيز وضعه إجمالاً، رسخ بناه الإنتاجية، وشبكات توزيعه، بيد أن الإنتشار الموازي لحضارة اجتماعية في الوسط الأرستقراطي والبرجوازي حيث لا زالت تسيطر العلاقات الشخصية وتداول المخطوطات، حد من تأثير ذلك. يضاف إلى هذا، دفعت أهمية وسيلة الإعلام الأولى هذه بالإدارات إلى التشدد في الرقابة وتنظيم ملاك المهنة. وهكذا قرر لويس الرابع عشر منح مكتبيي باريس دون سواهم امتيازات المكتبة ـ وبالتالي حق النشر خارج النطاق العام ـ مجهزاً بذلك على انطلاقة المكتبة في المناطق التي كانت لا تقل انطلاقاً عن المكتبة الباريسية. لجمت هذه التدابير القمعية، في فرنسا كما في أماكن أخرى، انطلاقة المكتبة وأبعدتها عن الوسط الثقافي المدعو إلى الحذر؛ في المقابل، أفادت منها المكتبات الوطنية التي عاشت في ظل تشريعات أقل تشدداً كما هو الحال في إنكلتره والبلاد ـ الواطئة. وفي مكان آخر كما في البلاد الجرمانية أمكن للمكتبة الاعتماد على إشعاع المؤسسات الجامعية الكبرى.

قلبت الثورة الصناعية المشهد المكتبي: ازدياد عدد القراء، تحول تقنيات ووسائل الاتصال، التوسع العام للتجارة، أمور عملت جميعها على تدفق سيل الكتاب والمطبوع، وغدا المكتبيون الأكثر أهمية من بين كبار المقاولين الرأسماليين، كما هو حال ميشال ليفي ولويس هاشيت في فرنسا في ظل الإمبراطورية الثانية. لقد تم ربح

المعركة الاقتصادية في ساحة التوزيع والإنتاج، لا على مستوى البيع بالمفرق.

اتخذ هذا الأخير أشكالاً شديدة التنوع، من حانوت في قرية، بل وحتى بائع متجول، إلى المؤسسات الأكثر فخامة القائمة تحديداً في المدن الجامعية. يضاف إلى هذا، حتى ولو أن المكتبة استمرت مكاناً يحمل قيمة رمزية قوية جداً وخاصة في المدن ولدى الجمهور المدرسي والجامعي، فإن الناشر، وهو القوة المادية والتجارية والصناعية، هو الذي يتولى صياغة العلاقات المعقدة والملتبسة بين دائرة الخلق الأدبي ومنطق السوق. زاد من وتيرة هذا التطور في يومنا هذا الدور المتزايد لسلاسل المخازن، وللمساحات الضخمة لتجارة الكتاب، فيما ضمرت صغريات المكتبات التقليدية أو جنحت نحو التخصص كي تستمر. وغداً وبدون شك سيؤدي انتشار المكتبة وبوساطة الإنترنت والكتاب الإلكتروني إلى تغييرات جديدة.

تلفت المكتبة انتباه الكاتب كما القارىء إلى أن الكتاب هو أيضاً منتج مصنع له قيمة تجارية تخضع لقانون العرض والطلب. هذا الوعي المتأخر هو مثلاً أحد مفاتيح فكر بلزاك وواقعيته الخائبة. وعلى الرغم من أن المكتبة كانت بدون شك على درجة من القوة في القرن الثامن عشر كما في باريس سنة 1830، فقد عملت الهيمنة على رعاية الآداب في عملية التشريع على جعل دورها غير مركزي على المستوى الثقافي. مع ظهور المنطق التجاري وحسب، اعتقد بلزاك، وتبعه في هذا كثير من زملائه، أن مركزة الأدب حول المكتبة يعني إقحام المنطق التجاري وهنا مكمن الداء. والواقع، أنه وبعيداً عن أي اعتبار اقتصادي، فإن المكتبة ليست سوى واحدة من بنى الوساطة التي تحتل موقعها في المجتمعات الصناعية، والتي تدمج الإبداعات الفردية في مجرى الاستهلاك الثقافي. والواقع أن النص الأدبي، بخلاف جميع الأشكال الأخرى للنتاج الفني لا يوجد إلا بالتأثير المزدوج لمبادرة الكاتب الفردية وبكثرة الكتاب الموجه إلى جمهور غير محدد: بمعنى أن المكتبة تطرح مسألة الطبيعة الحديثة للأدب وآلية عمله منظوراً إليها في هذه الجدلية بين المفرد والجماعي.

Barbier F., Jurratic S. & Varry D. (dir.), *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie. XVI-XIX s.*, Paris, Klincksieck, 1996. -Chartier R. & Martin H. - J. (dir), *Histoire de l'édition française*, 4 t., Paris, Pronodis, 1982 - 1986. - Febvre I., & Martin H.J., *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel [1958], 1971. -Fouché P. (dir.), *L'édition française depuis 1945*, Paris, éd. du Cercle de la Librairie, 1998. -Mollier J.Y. (dir.), *Le commerce de la librairie en France au XIX s.*, Paris, IMEC/MSH, 1997.

آلان ڤيلان

راجع: المكتبة العامة؛ النشر؛ تاريخ الكتاب؛ القراءة والقارىء؛ السوق الأدبي؛ امتياز المطبعة؛ الملكية الأدبية؛ الإشهار (الإعلام، النشر).

يرجع أصل هذه الكلمة إلى اليونانية وهي تعني «خزانة كتب». تشير في أيامنا هذه إلى كل مجموعة كتب، خاصة أو عامة مهما بلغت من الاتساع والتنوع. يحوي هذا النوع من المكتبات إضافة إلى الكتب أنواعاً أخرى من المؤلفات (الدوريات، المخطوطات، المنقوشات. . .). علينا أن نميز المكتبات التي يقوم دورها على عرض، وثائقها ومحفوظاتها، مجموعات الوثائق الأصلية المعدة للاحتفاظ بها لا للنشر والتداول، الواقع المادي لهذه المكتبات باعتبارها مكاناً للحفظ والجهوزية، وتقبل اللفظة كمرادف للتجميع (مكتبة لابلياد) أمران متلازمان: أحدهما كما الآخر يحدد نوعية الاختيار من كمٍّ من الوثائق.

أولى كبار المكتبات انطلقت من العالم اليوناني. منذ القرن السادس ق.م ظهرت مكتبة عامة في أثينا. بيد أن أشهر مكتبة عرفت في العصور اليونانية القديمة ظهرت في مصر، في الإسكندرية حيث ضم أل (museum، متحف العلوم الطبيعية وأل serapeum معبد الآلهة) كل النصوص المعروفة تقريباً. استمر هذان التجميعان حتى القرن الرابع ب.م بل وحتى القرن السابع ب.م (حيث قيل إن حريقاً افتعله مسيحيون متعصبون؟ قضى عليهما). من جهتهم، أنشأ الأباطرة الرومان حوالى ثلاثين مكتبة عامة في عاصمتهم، وأفادت سائر مدن الإمبراطورية من هذه السياسة.

ومع انتقال الكتاب من الكتابة على البردى إلى الكتابة على الورق المشمع مما جعله أشد صلابة وأسهل تداولاً وأكثر قدرة على استيعاب المعلومات، ازداد مخزون النصوص والمعارف. دمرت الغزوات التي شهدها القرنان الخامس والسادس معظم هذه التجميعات، وهكذا وجدت النصوص في العصر الوسيط ملجأ لها في الكاتدرائيات وفي مكتبات الأديرة، وبعدها في كليات الجامعة كما عند كبار الأعيان من رجال دين وسواهم. أمنت الأمبراطوريتان البيزنطية والعثمانية البقاء للعديد من الكتب، ومع ذلك فإن المكتبات الوسيطة حوت عناوين أقل، ليس فقط من المكتبات الحديثة، وإنما أيضاً من مكتبات العصور القديمة.

يقوم الاتساع المتزايد للمكتبات على بنيتها التحتية. ثم ترتيب المؤلفات أول الأمر في رفوف أو في خزائن مخصوصة بالكتب، ومنذ القرن الثالث عشر وضعت الكتب التي يكثر طلبها «الأكثر استعمالاً» على مقارىء وقد قيدت بسلاسل، ومع ظهور المطبعة وما نجم عن ذلك من تزايد مدهش في أعداد الكتب تم ترتيب الكتب في مجموعة رفوف على طول الجدران وفي أروقة قاعة المطالعة. وعندما ضاقت هذه

الترتيبات باحتواء المجموعات التي باتت غاية في الفخامة تم استبدالها في القرن التاسع عشر بتنظيم مكاني حيث باتت أمكنة الإفادة منفصلة عن أمكنة التصنيف.

تشكل المجموعات الأميرية والملكية الواسعة الانتشار في العصر الحديث جذور المكتبات الوطنية في أوروبا. تعود المكتبة الوطنية الفرنسية إلى مجموعة الكتب التي قام بجمعها منذ سنة 1367 شارل الخامس في اللوفر. ومنذ العام 1720 صارت في شارع ريشيليو حيث استمر تكديس الكتب في أماكن ما انفكت تزداد اتساعاً حتى بداية سنة 1998 حيث تم نقل القسم الكبير منها إلى المباني الجديدة لمكتبة فرانسوا ميتران (BNF). «*البريتش ميزيوم/ المتحف البريطاني*» الذي يضم المتحف والمكتبة فتح للجمهور سنة 1757 بعد أن أضيفت مجموعة الملك جورج الثاني إلى مجموعتين خاصتين كانت الحكومة البريطانية قد وضعت يدها عليهما. هذه الكتب محفوظة الآن في المبنى الجديد لِـ «*مكتبة البريطانية*» British Library. المخطوطات التي جمعها دوقات بورغوني في القرن الخامس عشر تشكل نواة المكتبة الملكية البلجيكية.

إلى جانب هذه المؤسسات المحظوظة، ورغم الإمكانات المتزايدة لنشر المعرفة، كان علينا الانتظار حتى سنة 1850 بل وحتى سنة 1900 لرؤية نظم المكتبات العامة المفتوحة للجميع يصبح ظاهرة عامة. في أيامنا هذه، تقدم للمستفيدين الكتب الأكثر تداولاً إضافة إلى العديد من الوسائل الإعلامية المختلفة (أسطوانات، فيديو، أفلام إلخ...). بشكل عام تحوي المكتبات الجامعية الأدب المتخصص الهادف إلى تشجيع النمو والأبحاث العلمية. وأخيراً فإن غالبية البلدان تحتفظ بتراثها في كتب مخطوطة أو مطبوعة في المكتبات الوطنية التي تقوم بدور الصون المقترن غالباً بالايداع القانوني والضامن للوصول إلى النتاج الوطني الدائم الازدياد من قبل الأجيال المستقبلية. غالباً ما تقوم المكتبات الوطنية بدور المكتبة العلمية العامة التي تجعلها التدابير العقلانية تشارك أكثر فأكثر مع ما تقوم به الجامعات. في السنوات الأخيرة من القرن العشرين عمدت الدول الأوروبية المهمة إلى تشييد مكتبات وطنية أكثر ضخامة مجهزة بأحدث التقنيات في مجال المعلوماتية والتواصل تمكنها من تشكيل حزمة تشبه ما يمكن تسميته «بمكتبة عالمية».

المعنى الكنائي للمكتبة باعتبارها تجميعاً لمؤلفات من نفس الطبيعة أو تتناول نفس الموضوع تذكر بأن تصنيف الكتب وصونها يستند إلى معايير تطورت عبر التاريخ. حتى عصر النهضة كانت المكتبة مكاناً مغلقاً تعتبر نسخة عن العالم الساكن الذي خلقه الله. أرغمت «الأزمنة الحديثة» الببيليوغرافيا على تبني أنظمة تصنيف

متطورة تأخذ بعين الاعتبار المساحة المخصصة لأمكنة التخزين والتنظيم الفكري للمعرفة في آن معاً. ما من مكتبة الآن لا تؤمن ذاكرة لكتابات العالم: قامت جميعاً بعملية اختيار وتوجيه لمجموعاتها. الثغرات القائمة في المجموعات الحالية فيما يتعلق بالـ «*بست سيلرز*» أو بالأدب الشعبي تقدم لنا مثالاً صارخاً على تأثير هذه الاختيارات على تحديد الأدب.

هناك صعوبات ملازمة للموضوع بحد ذاته. منذ العام 1840 غدا الكتاب نتاجاً جماهيرياً، يُنتج بطريقة آلية عن طريق استخدام مادة أولية من عجين الخشب لا من عجين الخرق. بيد أن هذه المادة ضعيفة في مواجهة القدم. من هنا الحاجة إلى حماية الكتب، من هنا محدودية إعارتها، وأحياناً يتم اللجوء في المكتبات البحثية إلى صناعة «ميكروفيلم» ليكون بديلاً عنها. ولكن هذا الحل المكلف نادراً ما يغطي ما تحويه المكتبات الضخمة، كما أن هذا العامل المساعد غالباً ما ينفر القراء. الإمكانات الجديدة التي يقدمها الترقيم والشبكات الإلكترونية تضع المكتبات إزاء تحديات أساسية. أتاح الترميز المحافظة على النصوص وحماية الكتب من البقاء على ورق يتآكل شريطة توفر إمكانات مالية ضخمة. بيد أن القراءة المستقبلية الواضحة للمستندات الإلكترونية لا تزال مسألة مفتوحة. ينبغي ملاءمة الاحتفاظ بحقوق المؤلفين وحقوق الملكية الفكرية مع الحقائق التكنولوجية. يضاف إلى هذا أن المتاجرة المتزايدة للطباعة الإلكترونية تطرح إشكالية دور هذه المكتبات باعتبارها مراكز معلومات مجانية (أو تكاد) في متناول الجميع: وضعية المكتبات باعتبارها خدمة عامة التي تواجهها تكاليف أُسية قد يُعاد النظر فيها وفق منطق سوق تجاري يتقبل بصعوبة الميزة الخاصة بالممتلكات الثقافية. التداول الحر للنصوص، الذي يشكل الأساس في عملية البحث والإبداع الأدبيين، بات الآن مهدداً.

هناك مجموعة ثالثة من الأسئلة المطروحة حول الوظائف الاجتماعية والثقافية للمكتبات في إطار سياسي واسع. المطالبة بدمقرطة القراءة أمر ثابت. الأحزاب، والنقابات، والحركات الثقافية الشعبية جميعها ما تنفك تطالب بهذا الأمر بحزم. ومع ذلك فإن الإفادة من المكتبات العامة في البلاد الفرنكوفونية تبقى حدثاً عارضاً خلافاً لما هو عليه الحال في العالم الأنكلو ـ ساكسوني. الإفادة من المكتبات الكبرى لا تزال تواجه صعوبات. تحاول اليوم تعزيز رسالتها الأولى القائمة على ترويج الكتب (فيديو، أقراص مدمجة، مجلات، إلخ...) لتغدو منتجة فعلية للتقديمات (فعل ثقافي، تكوين وإعداد...). يمكننا محاولة تسهيل الوصول إليها، أو تنمية أشكال

وصول أخرى إلى عالم المعرفة، كما يمكن تقديم العون إلى مجموعات تهتم بالجمهور العريض (كتاب الجيب، مجموعات «هل تعلم؟» وما يشبهها).

هذه الخيارات ذات البعد السياسي تلتقي مع ما نفعله في المجال الأدبي. ذلك أن وجود الآداب مرتبط بصون الإبداعات. من هنا الأهمية التي يوليها المتخيل الأدبي للقصص الخيالي الذي يصور لنا مكتبات أشبه المتاهات التي ترمز إلى غنى الممكن وصعوبة بلوغه في آن (*«بابل» لبورجيس*، *«اسم الوردة»* لإيكو). يكشف هذا النوع من المؤلفات كيف غدت المكتبة العامة موضوعاً أدبياً رئيساً: إنها رمز للمكان الذي ينبني فيه الخلق الأدبي.

Chaintreau A.M., Lematire R., *Drôles de bibliothèques, le thème de la bibliothèque dans la littérature et le cinéma,* Paris, Cercle de la librairie, 1993. -Harris M.H., History of Libraries in the Western World, Lanham/Tondres, The Scarecrow Press, 1995. -Masson A., Salvan P., *Les bibliothèques,* Paris, PUF, 1975. -Wiegand W.A., Davis D. G., *Encyclopedia of Library History,* New York-Londres, Garland Publishing 1994. -Coll.: *Histoire des bibliothèques françaises,* Promodis-Éditions du Cercle de la Librairie, 4 vol., 1988-1992.

ويم دو ڤوس، بيار شونتجيه

راجع: بيبليوغرافيا؛ هواية جمع الكتب؛ قاعة المطالعة؛ نشر؛ تاريخ أدبي؛ تناص؛ المكتبة؛ الكتاب؛ بحث في الأدب.

ÉPOPÉE — الملحمة

الملحمة واحد من أكثر الأنواع الأدبية حظوة في التراث الكلاسيكي: تتألف بحسب القواعد التي صاغها أرسطو في «الشعرية» من حكاية «بإنشاء رفيع» لأمجاد البطل (أمراء وآلهة) وخاصة الانتصارات الحربية، كما تتضمن تدخل قوى فوطبيعية، إذن الخارق. تبدل المعنى كما تغيرت هوية النوع خلال القرن الثامن عشر عندما جعلت منه نظريات ما قبل الرومانطيقية القصيدة التي تخص حضارة أو أمة بدائية.

نجد أول إثبات لهذه الكلمة في الفرنسية في *«بحث في القصيدة الملحمية»* لمؤلفه ر. ليه بوسي (1675). كان يقال قبل ذلك *«قصيدة بطولية»* (من اللاتينية *Carmen heroicus*) أو *«قصيدة ملحمية»* (النعت مثبت منذ أواخر القرن السادس عشر). في اليونانية القديمة تعني كلمة «*epos*» بشكل عام كل ما يقال بوساطة الكلام، وبشكل خاص الكلام بحد ذاته، الخطاب. وبهذا المعنى استخدمها هوميروس. وصف هيرودوت هذا الكتاب بأنه *(ايبوبويا epopoiia)* (Hist. II. 116) مما يجعله من بين *(les epopoiios)* أي الشعراء الذين تحدثوا عن أحداث طروادة والذين لا يمكن

الركون إليهم في الواقع (Hist. II, 120): تتناقض مؤلفاتهم مع التاريخ (*«الشاهد: histor*).

تعتبر الملحمة عند أفلاطون واحداً من النماذج الثلاثة الخيالية للشعر إلى جانب الشعر الغنائي والتراجيديا (Rép. III, 379a). إنها تصدر في آن معاً عن الأول ـ حيث يعبر الشاعر عن اسمه الخاص ـ وعن الثاني ـ عندما لا يذكر سوى ما يتحادث به الأشخاص (Rép. III. 394bc).

يقدم لنا أرسطو في كتابه *«الشعرية»* تحديداً أكثر دقة للنوع، ولكنه يستند دائماً إلى النتاج الهوميري: الملحمة هي «محاكاة قصصية» (Chap. 23-24) ذات ميزة درامية شبيهة لما في التراجيديا (تغيرات فجائية في المواقف، عرفان جميل، نوائب الدهر) ووحدة في العمل (يجب أن يشكل أي تأليف مهما اتسع مداه كلاً مفهوماً) منظومة بشعر «بطولي»، حسن السبك دونما إفراط في الصنعة؛ مع تدخلات للقاص (الذي ينبغي دائماً أن يتوارى لصالح شخصياته)، كما تتضمن عناصر لا معقولة (تحدث إدهاشاً يولد متعة)، و«تعليلات خاطئة» (لا تنسجم، إلا مع المنطق الداخلي للنتاج) كما يجب أن تؤثر ما هو ممكن الحدوث على ما هو حقيقي إذا ما بدا هذا الأخير غير قابل للتصديق. لم يحدد أرسطو موضوعاً خاصاً بالملحمة، ولكن بتعارضها مع سائر الأنواع الشعرية من جهة، ومع الأسطورة (المتعلقة بالآلهة) واللوغوس (الخاص بالتعليلات الفلسفية) من جهة ثانية، تبدو أنها في الأساس موقوفة على الأفعال البطولية البشرية: حكاية لتمجيد بطل على غرار آخيل الذي قبل التضحية بحياته، ثم إبراز الدور الراجح للبطل في الأدب اللاتيني فيما بعد، وقد ظهر هذا الإبراز في المصطلح نفسه الذي نعت به هذا الشعر وتحديداً الوزن الذي نظم عليه «*heroicus*» (كينتيليين *Institution oratoire I, 5, 28, 8, 5, 10. et X 1, 46-55*). متأثرة هي الأخرى بالنتاج الهوميري، بلغت ذروتها بـ*«إنيادة»* ڤيرجيل التي غدت مذ ذاك المرجع الأساس للأشعار البطولية التي ظهرت في العالم الروماني (حتى وإن رغبت بالتمايز عنه مثل *«فارزال»* ليكين) كما لمجمل الملحمة اللاتينية الوسيطة.

ظهر في الأدب الفرنسي في العصر الوسيط شكل ملحمي خاص هو *«أنشودة رولان»* (حوالى سنة 1190) صورة نموذجية للبطل الذي ستقارن به شخصيات جديدة في النصوص اللاحقة. أنشودة المفاخر نوع شفوي الطابع يتناول *(resgestae)* أي الأحداث التاريخية (ذات الطبيعة الأسطورية تقريباً) تتألف بشكل أساسي من *«مادة فرنسا»* (خلافاً لروايات العصر القديم أو الروايات الأرثيرية) محورها الإمبراطور

شارلمان، والمواجهات مع المغاربة، إضافة إلى الحروب بين بارونات المملكة. امتد التقليد الوسيط حتى عصر النهضة مع مؤلفات من مثل («رولان الغاضب» (1504 - 32) لآريوست. وسرعان ما توارى أمام عودة اكتشاف هوميروس (éditio princeps 1488)، «شعرية» أرسطو (1536)، وسيطرة النموذج الفيرجيلي.

طبعت هذه المرجعيات الشعر البطولي بطابعها مثل «فرنسياد» رونسار (1572) و«ليزياد» كاموين (1572) أو «أورشليم محررة» لتاس (1575). استعادت الفنون الشعرية في المرحلة الكلاسيكية قواعد أرسطو مركزة إياها على هوميروس، ولكن على الإنيادة أيضاً. وهكذا وصف بوالو (1674) (الشعر الملحمي) بأنه «حكاية ضخمة ذات عمل بطولي طويل»، وأنه بخلاف التاريخ يقوم على الخيال وتزويق خرافة العهود القديمة. وهو بهذا يتعارض مع «*خطاب لإثبات أن الموضوعات المسيحية هي وحدها فقط صالحة للشعر البطولي*» لديماريه. ومع ذلك فقد كثرت الملاحم ذات الموضوعات المسيحية في القرن السابع عشر («سان - لويس» لمؤلفها ب - ليه موان 1653، «كلوفيس» لديماريه 1654، «العذراء» لشابلن 1656): وهي تبرز الجد في طلب ملحمة تؤسس للهوية الجماعية. تجلت قوة هذا النوع بالمحاكاة الساخرة الهزلية التي بات هدفاً لها من سكارون إلى ماريفو. فتحت طريق جديدة مع بدء «معركة القدماء والمحدثين» (التي هي إلى حد كبير معركة تدور حول هوميروس) في «*بحث حول الشعر الملحمي*» (Essay upon the Epic poetry of the European Nations from Homer down to Milton. éd. angl. 1727)، وبهدف الدفاع عن كتابه «هزياد» (1727)، دافع فولتير عن استقلال المحدثين عن نماذج القدماء بحكم الفروقات الحضارية معللاً بذلك التباعد الحاصل بين الموروثات الوطنية. أدى طرح مسألة القيمة اللازمانية للقواعد الأرسطية إلى توسع مفهوم الملحمة وخاصة إثر نشر الإسكتلندي ج. ماكفرسون (سنة 1762) «*Fingal. An Ancieut Epie Poem*» والمنسوب إلى أوسيان. كان ماكفرسون متأثراً بالكاتب ت. بلاكويل الذي كان أول من جعل في كتابه «*Enquiry into the life and writings of Homer*» (1735) من الشاعر اليوناني شاعراً بطولياً متوحشاً، ونتاجه المتحرر من كل قاعدة محصلة مرحلة لا تزال بدائية. كتب هيغ بلير (في العام 1763) «Critical Dissertation on the Poems of Ossian» خصيصاً لإثبات أن هذه الأشعار تنسجم مع توصيفات «الشعرية» ليخلص إلى أن أوسيان يضارع هوميروس. سمح التأثير الواسع لكل من ماكفرسون وبلير على أوروبا بتحرر الملحمة من المرجعية الأرسطية لتجسد مع هيردير تحديداً

الشعر البدائي لأمة من الأمم. والواقع أن هيغل لم يعد إلى أرسطو في أية لحظة ـ وإن بدا أنه يستخدمه ـ لدى معالجته الشعر الملحمي في كتابه الجمالية (1819 ـ 1829). الملحمة التي يجعلها مقابل الشعر الغنائي والدراما هي بالنسبة له حكاية موضوعها حادثة حقيقية وقعت في الماضي والتي تعبر بوساطة عمل فردي لبطل واحد عن التاريخ الأولي (المميز أساساً بالحرب) وعن مصير حضارة أو أمة بدائية: يمحي الشاعر لمصلحة شعبه الذي تجسد الملحمة روحه وتسمح له بوعي هويته. وبحسب هيغل فإن لكل حضارة ملحمتها: إنه يستخدم اللفظة لكل نتاج يحتل منزلة تبدو أساساً لثقافة معينة حتى وإن لم يكن له أية علاقة مع التقليد الأرسطي. ومنذ ذلك الحين غدا مفهوم الملحمة يندرج ضمن هذا التصور. ثم استحضاره في الرواية: سواء باعتبار الرواية بمثابة ملحمة نثرية، أو باعتبار الروايات الكبرى تنتمي إلى السجل الملحمي. في الشعر، بات الملحمي نادراً، ومع ذلك فإن ديواناً كبيراً مثل *«أسطورة القرون»* لهيغو (1859 ـ 1883) طمح أن يشكل أثراً عظيم المرجعية كما هو الحال مع أثر هوميروس، هذا دون أن يكون ملحمة كلاسيكية بالمعنى الأرسطي. غالباً ما تأخذ لفظة ملحمة معنى مجازياً عندما تستخدم لنعت النتاج الذي يتناول الانتصارات النابوليونية أو تلك التي تفهم على أنها شعبية أو وطنية (*«الأسطورة والمغامرات... لتيل ايلانسبييغل»* لشارل دي كوستر 1867 في بلجيكا). بدورها، اخترقت القيم البطولية والملحمية حدود النوع ووجدت صدى لها في الرواية (هيغو، *«البؤساء»* (1862) وفي المسرح (كلوديل، وبنسبة أكبر «المسرح الملحمي» لبريخت) أو في الشعر (أراغون).

كنوع خالص تماماً، احتلت الملحمة أعلى المراتب طوال المرحلة التي سيطرت فيها مرجعية الشعرية الكلاسيكية، وخلفت العديد من الآثار. بيد أنها لم تعد الآن حافزاً لإبداعات جديدة. يمكن تفسير أسباب استبعادها بوجهات نظر متعددة: ضعف الاعتقادات بالقوى الفوطبيعية، قلة تقدير القيم الحربية، تغير ظروف النشر والإذاعة (الملحمة ونشيد المآثر والمفاخر كانت أكثر ارتباطاً بالتقليد الشفهي وفن الإلقاء منه بالقراءة الصامتة). ولكن الذي جعل أمر كتابتها مستحيلاً هو تغير مفهوم الملحمة نفسه، اللهم إلا بمحاكاة ساخرة.

الأبحاث التنقيبية واللغوية والأنتروبولوجية وحدها تهتم اليوم بالملاحم «الحقيقية» ذات الصفة «البدائية». وبهذا المعنى فإن هذه اللفظة تعني أثراً يعتبر مرجعاً ثقافياً أساسياً في مساحات ثقافية واسعة في أوروبا، في الشرق (رامايانا، غلغامش)

وفي باقي أنحاء العالم، يمكن مقاربة هذا النوع من وجهة نظر أنثروبولوجية كما فعل جورج ديميزيل (1968 ـ 1973) مثلاً في *«أسطورة وملحمة»*. في المجال الأدبي نلاحظ أن الرواية حلت محل الملحمة كما غدت النوع الحكائي الأساسي. ومهما يكن من أمر، ورغم زوال النوع إلا أن السجل الملحمي لم يختف: يتجلى ذلك بحضور الإنشاء الرفيع (الذي طالما سمي «بطولياً») برؤية للعالم حيث يقرر مصير الجماعات أبطال استثنائيون، أو تدخل قوى لاعقلانية أو فوبشرية (القدر، الحظ..).

تمت الإفادة من هذا السجل في ميادين أخرى غير أدبية من مثل السينما والرسوم المتحركة بل وحتى الصحافة الرياضية.

Csüršs K., *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999. -Madelénat D., *L'épopée*, Paris, PUF, 1986. -Coll.: *L'épopée*, Actes du X[e] Congrès Budé, Paris, Les Belles Lettres, 1980.- *Plaisir de l'épopée*, G. Mathieu-Castellani (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000.

كريستوفر لوكن

راجع: العصور القديمة؛ الهزلي؛ الحلقة؛ الأنواع الأدبية؛ البطل والمضاد للبطل؛ الصورة والانطباعية؛ العجيب؛ الشفاهية؛ المحاكاة الساخرة؛ السجلات، الدين؛ الرواية؛ الأسلوب.

الملكية الأدبية — PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE

الملكية الأدبية جزء من الملكية الفكرية والفنية. إنها لا تكمن فقط ضمن «حقوق الأديب»، أي المدخول الذي يعود للكاتب من مؤلفاته، كما يفهم الأمر غالباً، وإنما تندرج ضمن مجموعة معقدة من الحقوق المادية والمعنوية.

الملكية الأدبية هي ملكية الأديب: بمعنى أنها لا تقوم على رصيد انتقل بالوراثة، أو تم شراؤه، وإنما على الاعتراف بعمل أنتج كتاباً. وهي بهذا المعنى تنتمي إلى الملكية الفكرية والفنية: اختراع، أو نتاج، هما ثمرة عمل فكري. ولكنهما لا يغدوان ملموسين، إلا إذا اتخذا شكلاً مادياً: «براءة» بالنسبة للاختراعات، نص أو لوحة أو منحوته بالنسبة للنتاج الفني. كما أن الملكية الفكرية ترتكز على الأصالة في شكل النص: فمن جهة، ولتبرير نسبة الملكية، لا بد من وجود عمل خاص، وبالتالي فإن نقل نص عن أديب آخر لا يبرر نسبة الملكية، ومن جهة ثانية «الأفكار» هي «ملك لجميع الناس» وشائعة في كل زمان، ووحده «منحها الشكل» هو الذي ينم عن فرادتها، و«أصالتها» بالمعنى الدقيق للكلمة. والنتيجة هي ربط جوهري بين الكتابة

والأصالة: التثبيت بالكتابة، هو الذي يسمح بتجسيد نص ضمن شكل محدد، وبإمكانية نسبته إلى أديب معين.

انطلاقاً من هذه الأسس، تترجم هذه الملكية بحقوق «معنوية». أولها حق النسبة، بمعنى الاعتراف بأن نصاً معيناً هو ملك لأديب معين. من جهة الكاتب بتوقيعه، ومن المجتمع بالحماية من السرقة. الثاني هو حق النشر (التوزيع، والترويج): يحفظ للكاتب الحق، بإشاعة نصه أولاً، والسبل التي يختارها لذلك (ولولا هذا الحق، لكان باستطاعة كل من شاهد مخطوطة عرضت أمام عدة أشخاص، أو قرئت على مسمع عدد محدود من المستعمين، ورغب في نشرها، القيام بذلك). الثالث هو حق التراجع: بمقدور الأديب أن يغير في نصه، بل وأن يلغيه، حتى بعد أن يضعه في متناول الجمهور. الرابع هو حق الاحترام: إذا تمت استعادة نص (سواء بالنشر، أو بالاستشهاد) يجب أن يتم ذلك دون أي تحريف (وإلا صار بالإمكان أن تنسب للأديب أقوال ممنوعة، أو ببساطة، مخالفة لآرائه، إضافة إلى إمكان إفقاد النص لميزاته الأسلوبية). تترجم هذه الحقوق الأساسية، بحقوق عملية (أو مالية أو «مادية»). أولها حق الإذاعة، تقديم النص قراءة، أو كتابة، أو بواسطة نقل الحقوق (هذا ما يحدث في عقد للنشر) بما في ذلك للورثة، أو للموصى لهم. الثاني هو الحق بالأجر، بالحصول على دخل من النتاج («حقوق المؤلف» بالمعنى الشائع للعبارة). الثالث هو حق «التتبع» (أو «الحقوق المتفرعة»): الترجمة، أو الاقتباس للمسرح أو للسينما، قد يحدثان تبديلاً في «اللغة» ولكن النص يحافظ على بناه (شخصيات، حبكة، إلخ)، وبالتالي، على جوهر شكله، وللكاتب حق الرقابة (قبول أو رفض الاقتباس أو الترجمة) وحق المكافأة. تتطلب هذه الحقوق، في المقابل، التزامات. فالملكية الأدبية، بخاصة، خاضعة لرقابة القوانين: فالإيديولوجيات الممنوعة في الحق السياسي تتعارض مع النصوص، كما مع القوانين المدنية (القدح، والذم، والإهانة والتهديد، والقذف). وهكذا فإن التوقيع، الذي يؤسس للملكية، هو كذلك بالنسبة لمسؤولية الأديب.

لا يمكن فصل الملكية الأدبية عن الأديب، وهي مرتبطة بالمكتوب، الشكل والأصالة، عنصران مكونان للقيمة الأدبية. غير أن هذين العنصرين ينطبقان على مختلف النصوص: يفهم الأدب بهذا الاستخدام «بالأدبي» بالمعنى القديم والعام. يجري التعامل مع فكرة أصالة الشك باعتبارها قيمة ممكنة التحقيق (نقيض السرقة)، لا باعتبارها قيمة «أدبياتية». يظهر هذا الموضوع، أنه إذا كانت الملكية الأدبية قيمة

في القوانين «فإن قيمة هذه القيمة»، قيمتها الرمزية، وصف نص بأنه ينتمي إلى الأدب (بالمعنى الحديث للكلمة)، تنتمي إلى مجالات الرأي، لا إلى التشريعات القانونية. هذا التعليل، سمح في المقابل، ومنذ سنة 1850، لأدباء اتهموا بلا أخلاقية مؤلفاتهم (كما هو حال فلوبير أو بودلير) بالتشكيك بأهلية القضاة («لا يمكن الحكم على كتاب أدبي بمقياس الأخلاق العادية»).

ترجع عادة إلحاق نص بكاتبه، والاعتراف بعمله إلى العصور القديمة، لكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة إلى الاعتراف الشرعي بالملكية الأدبية. وهكذا، ففي «اليونان» الكلاسيكية، كان الشعراء المسرحيون يتلقون جوائز تمنحها «المدينة»، غير أن تمويل العروضات غالباً ما كان يقدمه أرستقراطيون كانوا بنظر الجمهور بمثابة أدباء (العرض) شأنهم شأن الكتَّاب (أدباء النص). في العصر الوسيط، لم تكن فكرة الملكية الأدبية قد استقامت بعد، وخصوصاً أن غالبية النصوص لم تكن موقعة. حدث تغيير أساسي مع ظهور المطبعة، وعملية التواصل المختلفة والمعممة التي واكبتها. ومنذ ذلك الحين، اقتضى النشر وجود فئة متخصصة، وصار الكتاب مادة تجارية، مما استدعى تشريعات خاصة، طالب بها الطابعون ـ المكتبيون، وراقت للسلطات الراغبة بمراقبة حركة الأفكار. وشيئاً فشيئاً ظهر نظام الامتيازات والتراخيص بالطباعة. ضمن هذا الإطار الشرعي الجنيني، كانت الملكية الأدبية، قد تكرست، وإن جزئياً، (يجب ذكر اسم من تولى الطبع على الكتب) كما يمكن إشهارها (كانت تجارة الكتب أو العرض المسرحي تؤمن مردوداً مادياً). وهكذا، ومنذ القرن السادس عشر، بتنا نشهد دعاوى تطالب بحق الملكية الأدبية. ومع ذلك، فإن العديد من كبار الشخصيات، طلبوا من أدباء عاملين في خدمتهم كتابة مقالات نقدية وأهاجي نحلوها لأنفسهم، وكذلك الحال، إذا ما كتب أعضاء في جماعة دينية، نصوصاً لهذه الجماعة، فإن هذه النصوص تغدو ملكاً لهذه الجماعة، بنفس القدر، أو ربما أكثر، مما تعود لكاتبيها. و«شعراء» المسرح، كانوا يكتبون بناء لطلب الفرقة التي ينتمون إليها، والتي توافق على نتاجهم. يضاف إلى هذا أن عدداً من الأدباء، كانوا يفضلون، أو كان عليهم، البقاء مجهولين، مما جعل فكرة الملكية الأدبية مشوشة. مَنْهَج نجاح المسرح في القرن السابع عشر الأدباء وسيلة للضغط على الفرق والناشرين. وهكذا فإن كورناي، من دون شك، كان أول من أكد على حقوقه، والحصول على امتيازات باسمه الشخصي، وتحريرها بموجب عقود. وشيئاً فشيئاً جرت العادة بإعطاء الكاتب المسرحي نسبة مئوية من المردود، كما بدأت الحرب

على السرقة الأدبية (من قبل سيرانو دي بيرجيراك مثلاً) التي كانت شائعة يومذاك. استدعت الشرعية المكتسبة للكتّاب، التي زاد من تكريسها ظهور الأكاديميات، استدعت اعترافاً قانونياً متناسباً. غير أن السرقات، وعمليات التزوير، وعمليات القرصنة الطباعية لم تتوقف. وهكذا فإن التوتر بين الاعتراف الجزئي أو إنكار الملكية الأدبية استمر طوال قرن. شكل تأسيس جمعية أدباء المسرح حول بومارشيه (1777) نقلة مهمة. شرعت «الثورة» التي ألغت امتيازات النشر، كما سائر الامتيازات (قوانين 1791 و1793)، شرعت الملكية الفكرية والأدبية على شاكلة الملكية الفردية، التي تشكل واحدة من أسسها الإيديولوجية. انتظم الكتاب بعد ذلك في جمعيات، وشهد القرنان اللاحقان تقدماً مضطرداً للقوانين. ساهم ظهور أنواع جديدة من وسائل الإعلام (صحافة صناعية، راديو، سينما، تلفزيون) حيث تكثر الأشكال المتفرعة (حقوق الاقتباس) وتقدم مبالغ مهمة، ساهم في عملية القوننة هذه. في نفس الوقت، اتخذت مهنة الأديب وضعية لها، ضرائبية (إعفاء جزئي من الضرائب على المداخيل الأدبية) كما قانونية. كما في تشريع ظهر في فرنسا سنة 1957. استدعت كثرة الترجمات والاقتباسات تنسيقاً دولياً في القوانين المتعلقة بذلك. والواقع، أنه وبحسب البلدان، فإن القواعد (كما *Copyright* الأنغلو ـ ساكسونية لا تعير نفس الاهتمام للحقوق المعنوية) والفترة الزمنية (قبل أن تصبح النصوص «ملكاً عاماً») ليست هي نفسها.

كما نشير، أنه ومنذ زمن طويل، أبرمت معاهدات دولية (بيرن 1882، جينيف 1952، 1991). في مستهل القرن الحادي والعشرين، ألحقت عمليات «التصوير» الأدبي بتجارة الكتب. وهكذا، إضافة إلى تبيان الحد المسموح به في عملية الاستشهاد بالنصوص، تم فرض غرامة على النسخ المصورة التي يفيد منها الأدباء. ظهور فكرة الإعارة في المكتبات، دفع الأدباء والناشرين إلى المطالبة بتقاضي بدل عن هذه الإعارة، على أن يعود مردودها إلى الأدباء (في فرنسا، كما في بلدان أخرى تم الأخذ بهذا التدبير). وأخيراً سمحت الأنترنيت بنشر هائل للنصوص، دون الأخذ بعين الاعتبار الحدود الوطنية، وبالتالي مساحات تطبيق القوانين. عملت الدول على فرض ضريبة على هذا. كما أن هناك شركات خاصة تتولى اتخاذ تدابير إعلامية تحول دون استخدام أي نص، وتعرض تأمين متابعة حقوق الأدباء، مقابل جزء من المردود المستفاد. وهكذا ظهرت مسألة توحيد عالمي للتشريع، والذي سيكون بدون شك، في عالم تحكمه الرأسمالية، ملائماً للحقوق المادية للأدباء، ولكنه يهدد في المقابل

بفرض حقوقهم المعنوية والحريات الأدبية وإمكانيات تقديم العون للإبداع.

Colombet C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 9e éd., Paris, Dalloz, 1999. - Desbois H., *Le droit d'auteur en France: propriété littéraire et artistique*, Paris, Dalloz [1963] 1978. -Gautier P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, 3e éd., Paris, PUF, 1999. -Faultrier-Travers A. de, *Le sujet de l'écriture*, Presses Universitaires de Caen, 1994. -Viala A., *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

آلان ڤيالا

راجع: المؤلف؛ الكاتب؛ النشر؛ الدولة؛ الأدب؛ الأصالة؛ الانتحال؛ امتياز المطبعة؛ الإشهار؛ التوقيع؛ مجتمعات الأدباء؛ الأسلوب؛ القيم.

ممسرحيات DIDASCALIE

راجع: التعليمي، العرض، الحونص

المناجاة MONOLOGUE

(مونولوج، مناجاة المرء نفسه على المسرح)

هناك مونولوج عندما يتكلم شخص أو شخصية بصوت عال مع نفسه. يستخدم المونولوج في الأدب للتعبير عما هو غير معروف من التفكير الداخلي. يمكننا التمييز بين أنواع ثلاثة من الاستخدام، في المسرح الوسيط شكل المونولوج نوعاً استمر فيما بعد. في المسرح بعامة استخدم المونولوج لتعريف الجمهور بما تفكر به شخصية ما. في الرواية، دل «*المونولوج الداخلي*»، وذلك منذ بداية القرن العشرين، على وسيلة تهدف للتعبير عن تدفق الفكر. يضاف إلى هذا، أن شكل المونولوج هو أيضاً شكل قسم كبير من الشعر الغنائي.

يوجد المونولوج في المسرحيات المكتوبة بالفرنسية منذ القرن الثالث عشر، استخدمه ريتبيف في «*معجزة تيوفيل*» لضبط إيقاع التطور الداخلي للشخصية. وهكذا يعيد ترجمة إرشادات الأبحاث المتعلقة بالتوبة والندم في تأمل هامس. انطلاقاً من هنا، يمكننا ملاحظة تيارين. المونولوج الدرامي، الساخر غالباً، والذي انتشر في الأقوال المأثورة والخطب المرحة، وأكد حضوره كنوع ناجح في القرن الخامس عشر. أحد أشهر هذا النوع «*قوس بانيوليه الحر*» (1468)، الذي بشجاعته القائمة على الكلام فقط، ينهار تماماً أمام فزاعة. عبر هذا النوع خلال تاريخ المسرح بكامله، منذ تخاشيب «المعرض» في القرنين السابع عشر والثامن عشر، حيث كان في مرحلة معينة، الشكل الوحيد لتعبير مسموح به ـ الحوارات كانت ممنوعة ـ، وصولاً

إلى الكتاب المعاصرين، الذين ذهبوا أحياناً إلى منحه حظوة مخصوصة بما هو كوميدي، (سيسكند، *«الكونترباس»* 1981) أو في التراجيدي الساخر (بيكيت *«آوه! الأيام الحلوة»* 1963، *«الحب الأول»* 1970). نهج آخر، هو المونولوج الاعتيادي في لحظة مخصوصة، مشهد داخل مسرحية متعددة الشخصيات. نجده بوفرة في المسرح الكلاسيكي، وعند الرومانطيقيين أيضاً. بعضه مشهور مثل المقاطع الشعرية في *«السيد»*، وعند شكسبير مناجاة *«هاملت»*. يدور الأمر هنا على وضع القارىء في جو الصراعات الداخلية التي تدور داخل شخصية رئيسية بوساطة أسلوب مغروف ولكنه مؤات «لإظهار براعة» الممثلين.

شهد المونولوج انتقالات نحو الرواية: في الرواية الرسائلية مثل *«الرسائل البرتغالية»* المنسوبة إلى غيليراك (1669)، أو أيضاً وبطريقة مدهشة في *«السقوط»* (1956) لألبيركامو، التي تتألف بكاملها من نقل أقوال شخصية وحيدة. في مثل هذه الحالات، لا تعرض أقوال المُحاوِر وإنما يوحى بها عبر ردود فعل وسياقات المتكلم. وهكذا فإن هذه الوسيلة تدفع القارىء للحلول محل الغائب.

في الرواية بخاصة، دفع ادوار ديجارون في روايته *«قطعت أشجار الغار»* (1887) إلى التفكير بآلية «تهدف إلى إثارة الدفق المستمر للأفكار التي تجول في نفسية شخصية فور ولادتها ودونما أي تفسير لتسلسلها المنطقي» (*«المونولوج الداخلي»* 1931).

يتعلق الأمر بإعطاء انطباع «عن كل ما هو آت» بعرض أفكار الأبطال دونما أي ترتيب. يجهد هذا الأسلوب إلى عرض *(stream of consciousness)* (تيار الوعي). أفاد المونولوج الداخلي بشكل خاص الروائيين الذين تحركوا حوالى سنة 1900 لمواجهة الطبيعية وجهدوا في وصف أعماق النفس. كما أن الروايات الأنغلو ـ ساكسونية التي استوحت هنري جايمس استخدمته على نطاق واسع (ف. وولف، و. فوكنر)، وعلى شاكلة «حديث ـ فرعي» لدى روائيين مثل ناتالي ساروت وصامويل بيكيت، استمر تقليد الحوار الداخلي حتى أيامنا هذه.

وبعيداً عن العرف، ولكي يصبح مقبولاً، على المونولوج طرح قضايا تتعلق بالكتابة والجمالية. فإذا كان المونولوج المسرحي الموجه مباشرة إلى الجمهور، يحترم بشكل عام التركيب المتداول، فإن المونولوج الداخلي الروائي ينماز باستخدام الجمل الإسمية والأفعال بصيصة المصدر، وغالباً ما تترابط أفكاره بطريقة غير متوقعة، كما أن عملية الترقيم ذات دلالة دائمة، سواء بغيابها ـ مونولوج مولي بلوم في *«عوليس»*

(1922)، ج. جويس ـ وسواء بتكديسها لعلامات طباعية توحي بمسكوت عنه قائم. يؤسس المونولوج إذن لضرورة التخلي عن السير في الطرق الأكثر استعمالاً في اللغة. وفي نفس الوقت، ينتج عنه توريط المشاهد أو القارىء الذي يحتل منزلة الرائي أو المحاور الضمني. هذان السببان يجعلان من المونولوج، الذي دون أن يكون نوعاً بالمعنى الدقيق للكلمة، يجعلان منه شكلاً أدبياً غاية في الإنتاجية.

Aubailly. J.-C., *Le monologue, le dialogue et la sotie*, Paris, Champion, 1976. -Cohn D., *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Le Seuil, 1981. -Danan J., *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éd. Médianes, 1995. -Dujardin É., *Le monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931. -Weisman F., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1979.

بيار شونتجيه

راجع: الحوار؛ الرسائلي؛ السرد؛ الشفاهية؛ المسرح.

المناظرة DÉBAT

راجع: الحوار، المعارك

المناقضة، التناقض (المفارقة، المخالفة لرأي الكافة) PARADOXE

غالباً ما نعطي معنيين لهذه الكلمة، في الاستعمال الشائع تتماهى مع ملفوظة تصدم العرف العام، تقول بخلاف ما هو متعارف عليه، بخلاف الدوكسا: إذن هنا المعنى الاشتقاقي («على جانب»: *Para* «ضد»، «doxa»: «الرأي»). وبمعنى أدق، ما يخرج عن المنطق، فالمناقضة نتيجة «تعليل يفضي إلى نتائج بينه الخطل أو العبثية، أو حتى متناقضة فيما بينها أو مع المقدمات التي أوصلت إليها، رغم الغياب الفعلي أو الظاهر للمنطق الخاطىء المستخدم في البرهنة» (ي. باريل. «*المناقضة والنظام، بحث في العجيب الاجتماعي*»، غرينوبل، PUG، الطبعة الثانية، 1989، ص20).

باستطاعتنا أيضاً، وعلى غرار مخايل ريفاتير، إدخال تمايز إضافي ما بين مناقضة منطقية ومناقضة أدبية، فهذه الأخيرة تمتاز بخصوصية القدرة على المفاجأة بمعارضة الرأي العام، كما بالكشف عن حقيقة عميقة مخبوءة تحت غطاء عبثي، أما المناقضة المنطقية فهي بخلاف ذلك، تنطلق من مقدمات مقبولة، لتصل إلى نتائج غير متوقعة، وغير مقبولة.

ما بين القرنين الخامس والثاني ق.م، اهتمت اليونان بالمناقضات وبتحليلها: وإلى هذه المرحلة تحديداً ترجع المناقضات المعروفة للمضلل، آخيل والسلحفاة،

إلخ. إلى جانب هذه المناقضات الفلسفية، انتشر أيضاً النوع الأدبي المديح المتناقض. السفسطائي جورجياس، الذي نسب إليه فيلوسترات أبوة *«البارادوكسولوجيا/ علم المناقضة»* هو الذي كتب مدحاً في هيلين طروادة، الذي هو في آن محاكاة ساخرة للمدائح البيانية التقليدية، وعكساً للسمات السلبية التي تنسب غالباً لتلك التي أدى اختطافها إلى إشعال حرب طروادة. واعتمد أفلاطون نفس الأسلوب في قوله لألسيبياد مديح سقراط التناقضي *(الوليمة)* حيث يقارن «الحكيم» «بسيلين»، كما عبث العديد من الأدباء بمدح ذبابة (لوسيان) أو الصلع (سينيزيوس دي سيرين) أو فيما بعد مديح الجوزة (منسوبة إلى أوفيد). من هذا الموروث المزدوج، انبثقت المدائح الغريبة والخارجة على المألوف التي ظهرت في العصر الوسيط، والتي استخدمتها «النهضة» الأنسية بغزارة.

متصالحة مع إرث العصور القديمة، فتنت «النهضة» بالألاعيب الفلسفية، وبالمدائح البعيدة الاحتمال (راجع *«قدح الجنون»* لايراسم حوالى سنة 1509، والتي يتوصل الجنون فيها من خلال دفاعه عن نفسه إلى القضاء على ذاته)، وبالمناقضات المثيرة للشك، وبشكل أوسع، بكل أنواع التضاد. أضفى ايراسم على النوع مشروعية راسية في التاريخ (بين مراحلها السابقة) مبرزاً ملامحها الفلسفية والساخرة. كان لهذا النص صداه الكبير لدى أنسيي أوروبا النيبولاتينية: مديح الشيخوخة (دوليه)، مديح الحمار (ج. پاسيرا) أو الجبنة (ميلانشتون). ضاعف مونتيني هو الآخر العبارات المتناقضة في *«الأبحاث»* (1580 ـ 1595) حيث «لا يعالج في وقته لا شيئاً إلا من لا شيء، ولا من أي علم سوى اللاعلم» (III، XII). ومنذ ذلك الحين بات شبيه ـ المدح غير منفصل عن البلاغة الاحترابية والفلسفية (من *«الأبرشيات»* 1656 ـ 57 لباسكال إلى *«رسالة العميان»* ليدرو 1749، على سبيل المثال)، وكذلك الحال بالنسبة للشعر الغريب (سانت ـ أمان «المدخن»). يرى پ. دانديري أن *«دون جوان»* موليير (1665)، ومدائحه في التبغ وللمقيء وللزواج المتكرر، لا يمكن فهمها خارج تقليد المدح الغريب. ترسخت القوة الفلسفية للمناقضة في الفن المسرحي مع ظهور كتاب ديدرو *«مناقضة الكوميدي»* (1773): ليقدم الأهواء بشكل جيد، على الممثل ألا يعانيها ـ والواقع أن انتقال عدوى الشعور المعروض من الممثل إلى المشاهدين كان واحداً من الحجج التي استخدمتها «الكنيسة» ضد المسرح.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر إلى أيامنا هذه، عرفت الآداب والفنون وفرة بالمناقضات: لويس كارول، ألفونس إليه، ألفرد جاري، السورياليون ـ اللوحة الشهيرة لمارغريت حيث يبدو غليون مع عبارة «هذا ليس غليوناً» يؤيد المناقضة في

العرض الفني. واعتباراً من الحداثة الثانية ـ في الوقت الذي اخترع فيه التصوير الشمسي، الذي يقدم نسخة مطابقة مفارقة للواقع ـ بدأ تاريخ نوع أدبي آخر يستخدم المناقضة بطريقة شبه ثابتة: الرواية أو القصة البوليسية. *«الجريمة المزدوجة في شارع مورغ»* (إ. پو 1841) *«سر الغرفة الصفراء»* (ج. ليرو 1907) تتجاوزان حدود الاستنتاج العام. إن حل اللغز يتطلب مميزات منطقية (تظهر في النهاية) ولكن يتطلب أيضاً عقلاً مبتكراً (هكذا يحدد البطل). بالغة أقصى مداها، ثنائية الأبطال هذه التي تحلل الألغاز، غالباً ما تماهي بينهم وبين «المبتكرين» (هيركيل پوارو، مس مارپل أو شارلوك هولمز) أي مع كائنات بشرية غريبة.

الخيال العلمي، ولأنه ينفتح بحكم الطبيعة على حالات من المنطق المفهومي الخالص، أفاد هو الآخر من المناقضات الزمنية (وهكذا كمحدث ر. بارجافيل عن *«سائح متهور»* بات مفارقة منطقية لأنه أقدم على قتل جده)، وكذلك الحال بالنسبة لتلك المرتبطة «بقوانين الإنسان الآلي» التي قدمها اي. أسيموف («ألا يؤذي كائناً بشرياً» فهل تمنحه السعادة رغماً عنه؟).

ترتبط الملفوظة المناقضة بدربة ما (لأنها تتطلب أهلية بيانية) وبطقوس اجتماعية (من مثل المدح بأنواعه وأشكاله المختلفة). إثبات المعنيين في نفس الوقت، أنها تقدم، حتى في حال ردها إلى معنى بسيط، من مثل «الأوائل سيصيرون الأواخر» تحدياً للفكر. وهكذا تأخذ المناقضة الخطاب السائد عن طريق المواربة، وتعمل على قلب الدوكسا. إنها «تستحضر «عالمين من المعتقد: أحدهما ي[1]، *«كامن، واقعي»*، أو *«قابل للتحقيق»*، والآخر ي[2]، *«غير قابل للتحقق، غير واقعي»* (م. تيتيسكي «المناقضة، عالم المعتقد والصلة بين الحجة والموضوع» ر. لاندهير وب.ج. سميث ص80). المناقضة إذن هي *«خطاب ضد»* *(«ضد الـ، وإلى جانب»*. . . : إنه ضد الدوكسا ـ وإن لم يواجهها بشكل مباشر ـ ضد الوقائع المقبولة التي يعارضها بوقائع ساخرة. ويبدو أن فعالية النقد الكامن في المناقضة، تتوقف في الغالب على ميزته الشاذة المضحكة، وعلى قدرته على المعارضة دون أن يبقى أسير منطق الاعتراض كلمة بكلمة.

Dandrey P., *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997. - Lehman P., *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart, Hiersemann, 1963 (2e éd.)- Margolin J.-C., «Le paradoxe est-il une figure de rhêtorique?», *Nouvelle revue du Seizième siècle, 1988*, n°.6, p.5-14. -Rigolot F., *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1972. -Coll.: Le paradoxe en linguistique et en littérature, R. Landheer et P.J. Smith (éd.), Genève, Droz, 1996.

روبير ديون

راجع: الدوكسا؛ الإيديولوجية؛ العُرف، فن الخطابة وعلم البيان؛ الرواية البوليسية، الأهجية.

مناوأة الإصلاح CONTRE-RÉFORME

راجع: الإصلاح الكاثوليكي

المنتخبات COMPILATION

راجع: الانطولوجيا؛ الرابسودي

المنتقيات الأدبية (القديمة) CHRESTOMATHIE

راجع: الانطولوجيا

المنتخبات MISCELLANÉES

راجع: المتفرقات؛ المتنوعات

المنظومة SYSTÈME

(نظام، نسق، منهج جهاز، نمط، أسلوب، طريقة)

في اللغة العلمية، يعني هذا المفهوم بناء نظرياً منسجماً يتكون من مجموعة مقولات، ومبادىء، واستنتاجات تنبثق الواحدة منها من الأخرى. ولكن، وبشيء من التوسع، يعني أيضاً شيئاً معقداً، يتألف من مكونات مختلفة مترابطة فيما بينها بإحكام، له مميزات مختلفة عن مميزات مكوناته.

كان غاليله، وديكارت، ونيوتن، أول من أضاء على مفهوم المنظومة أو النظام بهدف تقديم صورة للعالم بطريقة عقلانية: أكدوا على معقولية قوانينه، وهذا ما يتعارض مع الميتافيزيق والدوكسا الدينية. منتقلاً إلى المجال السياسي منذ القرن السابع عشر، أخذ هذا المفهوم يدل على هيئات (البلاط)، مؤسسات عقدية (التشريع، الأخلاق، الفلسفات) وحتى، كما عند روسو (*«عن العقد الاجتماعي»*، 1760) على المجتمع بأكمله. بعد ذلك اتسع معنى هذه اللفظة، بحيث بات يعني في اللغة المتداولة كل شكل من أشكال التنظيم في الفكر أو الحياة، تترابط أصوله ومكوناته فيما بينها. في القرن الثامن عشر، جعل لينيه من مفهوم المنظومة وسيلة لتصنيف الأنواع الحيوانية والنباتية، وبعد ذلك أفاد ن. ليميرسييه من *«منظومة لينيه»*

ليضع كتابه *«محاضرات تحليلية في الأدب العام»* (1817) الذي يدور على تصنيف الأنواع. دار الأمر هنا على أول انتقال لهذا المفهوم إلى مجال الآداب. في نهاية القرن، جدد سوسير (*«محاضرات في الألسنية العامة»*، ط 1916) الألسنية بتحديده اللغة على أنها «منظومة تتماسك ألفاظها فيما بينها، وأن قيمة إحداها ناجمة عن الحضور المتتابع للأخريات» (ص159). تلاه الشكليون الأوائل الذين اعتبروا الأثر الأدبي بمثابة «منظومة من العناصر المترابطة». على كل حال، فضل البنيويون الفرنسيون، تحديد النتاج على أنه «بنية» ونقلوا مفهوم «المنظومة» إلى مجمل اللغات الرمزية من مثل «منظومة النمط» التي درسها ر. بارت. وهكذا فعل إ. لوتمان الذي حدد الأدب، أكثر مما حدد النتاج باعتباره «منظومة متولية ثانوية» أي أنه لغة خاصة تتراكب على اللغة الطبيعية.

في النصف الثاني من القرن العشرين، ظهرت «الجهازية»، دراسة الخصائص العامة للأجهزة. منبثقة من العلوم البحتة ومطبقة عليها، نتقلت هذه المقاربة إلى علوم الإدارة والعلوم التربوية، والنفسية والعلوم الإدراكية، وعلى براغماتية الاتصالات، ونظرية المعلوماتية، والعلامية. ومن هنا ساهمت في إعادة التساؤل حول التاريخ الأدبي، كما كانت أساساً لنظرية المنظومات المتعددة (إ. إيڤان زوهار) و«Empirical Science of Literature» (ت. ڤان ديجك، وس. شميدت).

وبشكل عام لا يمكن الفصل بين مفهوم المنظومة ومفهوم «البنية»، مفيد في دراسة الموضوعات المادية، هناك صعوبات تعترض تطبيقه في ميدان السلوك البشري والظواهر الاجتماعية. والواقع أن هناك فروقات أساسية بين النظم الطبيعية أو الميكانيكية المحددة بقوانينها الداخلية، والنظم الناجمة عن الفعل البشري أو الممارسة الاجتماعية، والتي تحددها ظروف خارجية، ذات طبيعة نفسية أو سوسيو - تاريخية. كذلك يمكننا القول، إن السياق هو أحد عناصر المنظومة الأدبية، كما هي الأصول والقواعد بالنسبة للنص. كما أن مفهوم المنظومة، قليل الملاءمة لدراسة الممارسات الجمالية الخالصة، سواء كانت فردية أو جماعية. ومهما يكن من أمر فقد نفذ هذا المفهوم إلى مقاربات أكثر عمومية (التاريخ، علم الاجتماع، علامية الثقافة) حيث استخدم في تحديد الأشياء والموضوعات (مفهوم الأدب على سبيل المثال) والإحاطة بظواهر جامعة، غير أن استخدامه أثار مناقشات حامية.

Guillén G., *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, 1971. -Lesourne J. (dir.), *La notion de système dand les sciences*

contemporaines, Aix-en-Provence, Librairie de l'Université. 1982, 2 vol. -Lotman I., *La structure du texte artistique,* trad. du russe H. Meschonnic (dir.), Paris, Gallimard, 1973. -TöTösy de Zepetnek S., «Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliography», *Revue canadienne de littérature comparée,* XIX, 1-2, 1992, p.21-93.

لوسي روبيرت

راجع: الإتصال؛ السياق؛ الشكلانيون؛ نظرية الإعلام؛ المؤسسة؛ المنظومات المتعددة؛ البنيوية.

المنظومات المتعددة POLYSYSTÈME

متحدرة من مفهوم المنظومة، تعني هذه الكلمة، مجموعة معقدة، منسجمة وذات بنية متماسكة، من المنظومات المستقلة غير المتجانسة، متوازية الانتشار وإن مترابطة. تقدم نظرية المنظومات المتعددة نموذجاً علاّمياً لتوصيف الحياة الأدبية، استخدمه الباحثون في الأدب المقارن.

انتشرت نظرية المنظومات المتعددة في نهاية ستينيات القرن الماضي على يد ايتمار ابن زوهار، وتبناها تلامذته وزملاؤه في «بورتر استنتيتيوت فور بويتيكز اند سيميوتكز» في جامعة تل أبيب (ج. توري، ز. شافيت، س. ياهالوم) وذلك لحل بعض المشاكل المرتبطة بتاريخ الأدب العبري. مصدرها الأعمال التي قام بها الشكلانيون الروس (تينيانوف، ايكهينبوم ورومان جاكوبس)، وأعضاء «حلقة براغ» (بوغاتيريف، ميكاروفسكي وفوديكا)، وسيمائيون سوفيات معاصرون (پوپوفيك، ديريزين ولوتمان). بدءاً من مؤلفاته الأولى «Dynamic Functionalism» (1968)، و «Introduction to a Theory of Literary Translation» (1971)، حدّد ابن زوهار الأدب، لا كنشاط اجتماعي معزول، وإنما كعامل أساسي يوحد نشاطات إنسانية متنوعة. ظهرت أول صياغة تامة للنظرية سنة 1979 في مجلة «الشعرية اليوم *Poetics Today*» مع جردة بالأعمال المنجزة حول الترجمة الأدبية، نظرية الأنواع، والمنظومات المعيارية. أشار فيها ابن زوهار إلى أن الأدب مجموعة منظومات متنافرة ومفتوحة، تنتشر وفق قوانينها الخاصة، المستقلة، وعن طريق هذه الاستقلالية بالذات، يمكنها أن تمتزج ضمن مجموعات متنوعة. ولهذا السبب، يمكن تحديد الأدب بأنه منظومات متعددة (تراكم منظومات يتغير امتزاجها بحسب الزمان والمكان) وليس مجرد منظومة بسيطة (بمعنى أنه مجموعة ثابتة تتألف من منظومات فرعية).

استخدمت نظرية المنظومات المتعددة في أبحاث الأدب المقارن، حيث مفهوم التداخل البيمنظومي، يشتمل على دراسة الاتصالات بين المنظومات المتلاصقة (آداب

أجنبية أو أشكال ثقافية أخرى)، كما هي الحال مع أعمال تناولت الترجمة (لامبير، توري) أو الآداب الناشئة والمتعددة اللغات ذات الأصل ما بعد الاستعماري (كندا، الهند). كما لعبت دوراً في نظرية الأنواع وتراتبيتها (شافيت ديلست)، كما في بعض مظاهر التاريخ الأدبي (موازان). وبشكل أكثر اتساعاً، إنها تحيط بأشكال لغوية مختلفة (السينما، التصرفات الاجتماعية، والمنظومات الثقافية بعامة) وتتجه، أكثر فأكثر، لتغدو نظرية عامة للتداخلات والتحولات.

تفترض نظرية المنظومات المتعددة، أن الظاهرة الأدبية ليست جوهراً، وإنما هي نسيج من العلاقات المحكومة بعدد محدود من القوانين البسيطة والمرئية. النموذج الذي يقترح ابن زوهار، مقتبس من ترسيمة النشاط الألسني لجاكوبس، وتشير إلى مختلف المنظومات المتفاعلة: المنتج ـ المؤسسة، الفهرس، النتاج ـ المستهلك. تقدم كل واحدة من هذه المنظومات للناظر مظهراً جزئياً للأدب، ولا معنى لها إلا من خلال دورها في بقية المجموعة وترتيبها وتطورها. تتبنى الأعمال الأكثر جدة تصوراً تاريخياً جريئاً يفترض «تعددية الوقائعية الدينامية» بمعنى عدم ثبات دائم، وإن طبيعي، لتعددية المعاني. تأخذ نظرية تعدد المعاني بعين الاعتبار ظواهر الاتصال، التحولات والتداخلات بين منظومات تعددية، تعمل ضمن منظومة ـ كبرى معينة (وبخاصة في حالة المجتمعات المتعددة اللغات). تترك مكاناً للظواهر الهامشية أو تلك التي تعرفها الأطراف (أدب شفهي، أدب شعبي وجماهيري، أدب هامشي) حيث تحلل التفاعلات مع النواة الأدبية المركزية. تشكل النصوص، أو فئات النصوص عينات تستخرج منها المنظومات القدوة (ذخائر، نماذج، أنواع). يجري تنظيم المعارف المستخلصة، انطلاقاً من سلسلة تعارضات ثنائية: أطراف ـ مركز، تجديد ـ محافظة، نصوص شرعية ـ لاشرعية، ثبات ـ تحول، مما يسمح بتوصيف الحالة العامة لتعددية المنظومات.

D'huist L., *L'évolution de la poésie en France (1780 - 1830). Introduction à une analyse des interférences systémiques,* Louvain, Presses de l'Université de Louvain, Symbolæ series D Litteraria, 1987, n°1. -Even-Zohar I. (dir.), Polysystems Studies, *Poétics Today,* XI, 1, 1990, - Lambert J., *Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème,* Louvain, Université catholique de Louvain, 1983. -Moisan C., *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?,* Paris, PUF, 1987. -Toury G., *In Search of a Theory of Translation,* Tel-Aviv, Poerter Institute, 1980.

لوسي روبيرت

راجع: التاريخ الأدبي؛ الأدب المقارن؛ سوسيولوجيا الأدب؛ العلامية؛ المنظومة.

المنفّر (الغريب، البشع، المضحك المبتذِل) GROTESQUE

أخذت هذه التسمية (تكتب أحياناً «Crotesque») في عصر النهضة عن الإيطالية «grottesca» من إسم أطلق على الزخارف الجدرانية لحمامات «تيتيس» الحرورية والـ «domus aurea» الخاصة بنيرون، التي كشفت عنها التنقيبات يومذاك. في الأدب المنفر، طريقة هزلية تبدل ملامح الطبائع بحيث تجعلها غريبة ومثيرة للإشمئزاز، تمزج بين الغريب (أو الفظيع) والساخر والمضحك.

سنة 1637، تطوع سانت ـ أمان لكتابة القسم المتعلق «بالمنفر» في معجم «الأكاديمية». تجمع هذه اللغة المنفرة الكلمات الهزلية و«الوضيعة» (بالاستناد إلى درجات الأسلوب الثلاث الرفيع والوسط والوضيع) وهذا الأخير يرادف «الشعبي» لكن ليس «البذيء». إنها وريثة رابليه بشكل خاص. تساهل ڤوجلا باستخدامها في «الأنواع الدنيا» الثلاثة؛ الهجاء والهزلي المحض (التحدث بوضاعة وصغر عن أكثر الموضوعات جدية في العالم) والملهاة (*ملاحظات حول اللغة الفرنسية*» (1647).

يفصل كتاب سانت ـ أمان (1640) «*ممر جبل طارق*» تخيلات كئيبة يشوبها شيء من المرح، وأوصافاً يزينها المجاز. عام 1690 أقام فيربتيير رابطاً بين هذا النوع المنفر وموروث الكرنفالات والباليهات الساخرة، وذكر «أريوست» كنموذج الكتابة المنفرة *(المعجم الشامل)*. في القرن الثامن عشر عارض مارمونتيل النوع الكوميدي الشعبي المبتذل «والمضحك» مع «الكوميديا الرفيعة» الهادفة إلى التهذيب. صار أسلوب رابليه مرادفاً للغريب بسبب ميله إلى غير المألوف والفاحش مناقضاً بذلك القيم المتحضرة. (*بحث في الرواية*، 1799). غير أن النمط الأدبي لهذا النوع افتقر وانفصل عن الثقافة الكرنڤالية. تطور نحو تميز الشخصيات واندمج في أنماط أخرى من مثل الهزلي المضحك أو البطولي ـ الهزلي. ثم ومع الرومانطيقية حيث اكتسبت الكلمة من جديد معنى إيجابياً مقترناً بالثقافة الشعبية. وضع فكتور هيغو خصوصية الصورة المنفرة في الجسد المشوه (*كرومويل، المقدمة* 1827). غوتييه *(المنفرون، 1853)* هو أول من جعل من المنفر نوعاً أدبياً مستقلاً «*يمكن أن نسميه أيضاً الآرابيسك (العربسة) حيث ومن دون أي إهتمام باستقامة السطور، يطلقُ العنان للقلم لرسم ألف تخيل باروكي*». *كان يرى أنه أعيد تقييم هذا النوع نتيجة الإيمان بالتحولات الشعرية، وأنه يشتمل على كل «الذي تحاشى ارستقراطيو الفن (أنصار الكلاسيكية وأتباعها، المحذلقون، المتفاصحون) إيراده في مؤلفاتهم، المبتذل،*

الشاذ، الغث، السافل، الإلتماعة الجريئة، الكلمة المنحوتة، المثل الشعبي، المجاز الشاذ ـ وأخيراً كل الذوق الرديء بعجره وبجره». مطلوباً على هذا النحو من قبل الرومانطيقيين، أخذ هذا النوع يتلاشى شيئاً فشيئاً بعد ذلك من المعجم اللفظي العام. رغم استمراره في اللغة وبخاصة المسرحية منها ليدل على مؤلفات غريبة أو مضحكة (جاري: *«أبيي ملكاً»* 1888، غيلديرود: *«مدرسة المضحكين»* 1953).

أتاحت أبحاث غوتييه إبراز ثابتة في طريقة معالجة موضوع المنفر: أكثر من كونه شعرية مستقلة تماماً، إنه موضع تنوعات وتراكمات، وبرقشات. إنه خليط متنافر، غرفة تحوي عجائب وغرائب شاذة وهزلية.

يعبر عن مبالغة وغرابة الإحتفالات الباخوسية والكرنفالات، عن عالم في مرحلة التحول أو التحلل. يضفي هذا كله على موضوعات الولادة والاحتضار والمسافدة والعربدة بعداً مدهشاً. تكثر المبالغات الذواقية في قصائد ڤيون (*«موشح إلى مارغو البدينة»* 1458 ـ 1461)، أنواع مختلفة من الفطائر والأسماك السمينة التهمت من قبل العمالقة البنتاغريليين (*بانتاغرييل* 1532). أما فيما يتعلق بالشعرية المنفرة فإنها تقوم على زخرف «النزوات» (تلك البقع اللونية أو تلك الغيوم التي يستطيع الفنان أن يرى فيها ما توحيه له «فانتازياه»)، زخرف الهذيان، اللامعنى حيث يطلق الفنان العنان لمخيلته المبدعة.

أطاح رابليه بالقيم الرهبانية والإرستقراطية (الزهد، العفة، التوبة، العقم، الحرب) ليحل محلها قيم الخصب والبذل التي يتبناها الشعب. المنفر بوظيفته الإيجابية هو تحرر (باختين 1970).

بخلاف الهزلي المضحك والبطولي ـ الهزلي لا يملك المنفر سلطة المعارضة أو المحاكاة، إنه ليس تقليداً ولا إعادة كتابة. كما أنه لا يهدف إلى النيل من الأنواع الرفيعة كما يفعل الهزلي المضحك. يبدو أن المنفر يتجاوز تاريخ الأنواع الأدبية ليحتفل بالقيم الشعبية.

Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen ăge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.- Dacos N., *La découverte de la domus aurea et la formation des grotesques à la R aisance*, Londres, Warburg Inst., 1969.- Kayesr W., *The Grotesque in art and literature*, New York, Colombia Univ. Press, 1981.- Rose M. A., *Parody: ansient, modern and post-modern*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1993.- Rosen E., *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion artistique*, Paris, P.U. de Vincennes, 1991.

آلين لواك

راجع: الهزلي (المضحك)؛ الكلاسيكية؛ المحاكاة الساخرة؛ الرومانطيقية.

المنفعة (النفع، الفائدة) UTILITÉ

مأخوذة عن اللاتينية «*utilitas*»، عندما تستخدم هذه اللفظة في الأدب تعني وظائفه أو غاياته الأخلاقية، الاجتماعية أو السياسية. وبهذا المعنى، فإن هذه اللفظة تتضمن معنى التهذيب ـ تقديم «المثل الصالح» أو الدرس المفيد. وهكذا شكلت المنفعة أو الفائدة ولزمن طويل، قاعدة في عملية إنتاج النصوص، كما في تلقيها، إذ كانت الفوائد المفترضة التي تقدمها النصوص تشكل واحداً من أبرز معايير تقييمها.

حتى منتصف القرن الثامن عشر، كانت فكرة وظيفية الفنون هي السائدة. أكدت *«جمهورية»* أفلاطون (II 376 e ـ 379 e، II 386 b ـ 398 b، X، 595 c ـ 608 c) على فكرة تأثير الشعر على عقل المتلقين، وبالتالي إمكانية الاستخدام الأخلاقي أو السياسي لنتاج الشعراء. ولهذا السبب، أشار سقراط إلى ضرورة مراقبتها من قبل الفلاسفة أو حظرها. مطروحة كفكرة مثالية غير محققة، بل وحتى غير قابلة للتحقيق، فكرة فائدة الشعر هذه، قادت مع ذلك، وبخاصة في *«قوانين»* (817 a) إلى مخطط توجيهي بواسطة الشعر. تبدو لنا الوظيفة الأخلاقية والسياسية للشعر، في نصوص أرسطو مؤثرة. تتحقق بخاصة من خلال *«التطهير»* (*«الشعرية»*، 1449 b 28)، كما نجد شرحاً لآثاره السياسية في نهاية *«السياسة»* VIII، 7). وهكذا ضمن أرسطو الشعر فائدة إضافة إلى بدهية اشتماله على الفصاحة والتاريخ، رغم الإدانة التي سبق لأفلاطون أن وجهها إلى خطابة السفسطائيين. شيشرون هو الآخر دافع عن فكرة الفائدة الأخلاقية والسياسية للفنون (*«الواجبات»* كما *«البروروزيو»* من أجل الفائدة من المسرح) وكذلك فعل هوراس، الذي أكد في *«رسالة إلى البيزون»* (أو *«فن الشعر»*) أن (*omne punctum tullit qui miscuit utile dulci*/ يحظى بكل أنواع الرضى من يجمع بين المفيد والممتع). عورضت هذه الوظائف بعد ذلك من قبل الفكر المسيحي المتشدد، الذي رأى في الشعر مناسبة لإفساد العلاقة مع «الخالق» (تيرتيليين، ثم سانت أوغسطين). التخلقية مقلدة الخالق، تجعل البشر ينصرفون عن حقيقة الأناجيل. ولكن في العصر الوسيط، رأى سانت توماس، أن تسلية محتشمة وشريفة ضرورية، لكي يستطيع المسيحي توسيع أفقه، ويتجه بروحه نحو «الله» (*«المجموعة اللاهوتية»*، II، 2، 168، المثال 2). ربما كان يقف خلف هذه الفكرة، قراءة مفسر لأرسطو خارج المسيحية، هو ابن رشد، الذي كتب باللغة العربية في القرن الثاني عشر تفسيراً *«للشعرية»*. والواقع أن الترجمة اللاتينية لهذا النص (1256) كان لها تأثير كبير في أوروبا. رأى ابن رشد، الذي استند إلى أنواع الخطابة، أن الشعر يرجع

أساساً إلى الفن البرهاني، وبالتالي يصعب فصله عن الأخلاق. وبالتالي لا مفر من أن تكون غايته تربوية. حددت شروحات وتفاسير الشعرية الأرسطية بعد ذلك، في عصر النهضة وفي المرحلة الكلاسيكية، شعرية المنفعة، المبنية عل؛ى قراءة شيشرونية وهوراسيه لنصوص أرسطو: على الشعر أن يعلم بمتعة، ليقوي بالتسلية التي يقدمها، ليقوي تماسك الجسم الاجتماعي. وهكذا كتب الأب رابين في «*تأملات في شعرية هذا الزمان*» (1674) أن «الغاية الأساسية للشعر هي الإفادة، ليس فقط بإراحة العقل لجعله قادراً على القيام بوظائفه العادية، وبتبديد متاعب النفس بتناسقه وبجميع فضائل وسائل التعبير: بل فوق هذا كله، بتنقية الأخلاق بواسطة إرشاداته الملائمة التي يمتهن تقديمها للنشر». لم يكن يرى المعنيون بالشعر يومذاك، في القول «إعجاب وتعليم» تعارضاً بين لفظتين متناقضتين، بل هنما أقرب إلى الجمع بين مفهومين متكاملين: فالتعليم لا يمكن أن يكتمل إلا عن طريق المتعة، يستخلص كمغزى، لأنه ينجم عن تأمل الأمثلة التي يعرضها النص. حارب الجنسينيون هذا التقليد مستندين إلى طروحات أوغسطينية الأصل، ترفض أضرار الخيالات. تمت العودة إلى هذا النقد، بعد أن ضخم مع ج.ج. روسو في «*رسالة إلى دالامبير حول المشاهد*» (1758). بعد ذلك ظهرت على التوالي نظريات تقترح غائية من نوع آخر. مفهوم «الغائية الشكلية المجردة، أي الخالية من الغاية» (كانط، «*نقد الحكم*» 1790) - بدون غائية واضحة النفعية - التي تدعم بهذا جمالية تفهم على أنها تصور خاص للخلق الفني. في القرن التاسع عشر، تمت مواجهة بين موقفين. الرومانطيقية، ثم الطبيعية، والوضعية أيضاً - دافع فكتور كوسين عن فكرة «الفن النافع» - استمرت جميعاً في الدعوة إلى نفعية الأدب باعتباره صوتاً للشعب أو سبيلاً إلى المعرفة. غير أن البارناسية، والفن للفن، أحلا الغاية الجمالية الخالصة في المرتبة الأولى. ومع ذلك، وحتى مالارميه نفسه لم ينس الإشارة إلى جمالية النافع («*صفحات متنوعة*» «عن الجميل والنافع»). أحيا تدريس الأدب الفرنسي هذه المناظرة، عندما أسندت «المدرسة» للأدب وظيفة أخلاقية من خلال الجمالية، متابعة منهج اليسوعيين في إفادتهم من مؤلفات العصور القديمة. استمر هذا التوتر طوال القرن العشرين. فمن جهة، رأى بعض الأدباء والمنظرين في الأدب تسامياً جمالياً مطلقاً. وهكذا دافع بلانشو عن مفهوم أورفي للفن الشفاهي: رافضاً باسم «الأدب» إنتاجات «ذات منفعة» معارضاً إياها بالبحث عن «نتاج» بمثابة ارتياد بالجمالية لوسائل تسمح بتجاوز محدودية الوجود الإنساني «*الفضاء الأدبي*» 1955). في المقابل، هناك العديد من

الحركات الأدبية ترى أن للأدب دوراً أخلاقياً أو سياسياً صريحاً: هذا هو حال الواقعية الاشتراكية والأدب الملتزم. جدد سارتر طرح السؤال حول نفعية الأدب عندما أكد أنه لا مفر من تضميناته الأخلاقية: كل من يكتب، النثر بخاصة، «يرسو» شاء ذلك أم أبى في منطق النافع (ما هو الأدب؟ *«مواقف»*، II، 1948). وبالتالي فإن الخيارات الجمالية تبدو على أنها اتخاذ موقف أخلاقي: الزعم بأنه ما من غاية للأدب سوى الأدب نفسه، يغدو طريقة ضمنية لقبول مواجهة البنى الاجتماعية في مكانها. تعزو أشكال الالتزام المتنوعة غاية اجتماعية للكتّابة، بما في ذلك تلك التي خارج فرنسا: التأكيد على أدب قومي و/أو هوياتي في شعر الأنتيل (سيزير) أو كما عند (ميرون) في كيبيك، أو في الرواية (هيبير أكين). وكذلك استمرت بعض الأنواع في التعبير صراحة عن رغبتها في التدخل في المعارك الفكرية (الرسائل النقدية، الأبحاث، الرسائل المفتوحة، الرواية ذات الأطروحة).

يرتبط مفهوم نفعية الآداب، وبشكل أعم، مجمل الفنون، بمفهوم لهذه النشاطات يطرح إشكالية غائيتها الذاتية. وبالفعل، فإن توسع الجمالية باعتبارها دراسة مخصوصة للآثار الفنية، وللأنماط التي تتمظهر فيها، أفضى إلى اعتبار النتاج شيئاً مستقلاً. وهكذا، فقد الشيء الفني مكانه في العالم، بمعنى أنه لم يعد يمتلك القدرة على التغيير، ولا حتى على الدعم، بالقيم الأخلاقية أو السياسية التي يدعو إليها. غير أن التاريخ الأدبي يفرض علينا النظر إلى رهانات النفعية. فهناك أولاً استخدامات الأدب التي استمرت طوال عشرين قرناً محكومة بنظريات من مثل نظريات *«التطهير»* و*«القدوة»* ـ «الأخلاقيات» الأمثال الحكمية والنقد ـ أو حتى القيمة الوطنية أو الدينية. للنصوص الأدبية. كما أن مسألة النفعية تسمح بالتفكير بوظائفية النتاج، الذي قد لا يصل إلى الريادة الشعرية للغة ـ المدمرة بالنسبة للسرياليين أو الباعثة للحيوية كما يرى سارتر. ومهما يكن من أمر، فنادراً ما ينفي أنصار الجمالية كل نفعية: أشارت مدام دي ستايل، أن العاطفة الجمالية تطل على العالم و«تجعله أفضل» أكثر حساسية وأكثر حناناً (*«عن الأدب»*، 1800)، وبودلير نفسه، ذكر أن كل كتاب جيد يتضمن درساً أخلاقياً، غير أن هذا يتوقف على القارىء (رسالة إلى سوينبيرن، 10 تشرين الأول، 1863). والواقع، أن الفرضية الجمالية، فرضت نفسها تاريخياً، عندما استطاعت الحلقة الضيقة للحقل الأدبي التأكيد على أن فن النص هو قيمه بذاته ـ بيد أنه كان في هذا الأمر بالذات منفعة لمن قالوا به يومذاك. يبدو اليوم، ومع تغير وضعية الأدب

نتيجة ظهور أشكال أخرى للنشر، وإعادة صياغتها: اختيار القراءة، والبطء الذي تحتاجه مقارنة مع المرئي والمسموع، تكون «مظهراً» يشكل اتخاذ موقف يناهض الإدهاشية. تعيد بعض التحليلات المعاصرة، تعيد التأكيد أيضاً على دور الأدب كوسيلة معرفية: يرى بول ريكور أن النصوص تعد وتتضمن ترسيمات عروض، تقولب هي الأخرى مجموعة العلوم الخاصة بمجتمع أو حقبة معينة/ «*épistémè*». منظوراً إليه على هذه الشاكلة، يمتلك الحدث الأدبي كامل تعقيد الممارسة الثقافية التي يقدمها موروث متعدد الحقب: تتضح وظائفه عن طريق دراسة سياقاته المباشرة، كما من خلال تحليل الاستخدامات المنقولة عبر تقليد معين، والذي ـ حتى في المرحلة التي يصرح فيها برفضه ـ قد يكون في الواقع شديد الحضور.

Allen J.B., *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages: A Decorum of Convenient* Distinction, University of Toronto Press, Toronto/ Buffalo/ London, 1982. -Denis B., *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, 2000. -Lazzeri C., *Introduction à De l'intérêt des princes et des États de la chrétienté* d'Henri de Rohan, Paris, PUF, 1995, p.2-151. -Coll.: «L'Édification. Morales et cultures au XIX^{e} s.,», Michaud S. (dir.), Paris, Créaphis, 1993. -, *Littératures classiques*, n°.37, 1999 (dir. A. Viala), «L'utilité de la littérature».

ديبورا بلوكر

راجع: الفن للفن؛ غائي الذات؛ التطهير؛ الالتزام؛ علم الجمال؛ المتخيل؛ الأدب؛ الكتاب الأخلاقيون؛ الخلوقيات؛ النظريات في الأدب.

المؤاساة CONSOLATION

راجع: التأبين

مواطنية عالمية COSMOPOLITISME

في اليونانية توحي كلمة "Kósmos" بفكرة «العالم المنظم» وكلمة "Politês" تعني «مواطن»: بمعنى أنه «مواطن عالمي»، منذ العصور القديمة زعم ديوجين أنه «كوسموبوليت» (ديوجين، لايرس، VI ,2 ,63) وإن كانت فكرة «المواطن العالمي» ماثلة عند سقراط بشكل خاص. لم تصبح هذه اللفظة متداولة في اللغة الفرنسية إلا في القرن الثامن عشر. كانت تعني الانتماء إلى حضارة أوروبية مشتركة، بل إلى الإنسانية بأسرها مع تجاوز للحدود والوقائع الخاصة التي تقسم الدول والشعوب. كانت تفترض أن الأشخاص والأفكار تنتقل بحرية تقريباً، الشرط الضروري للمواجهة

بين العادات والتقاليد التي تحسب كل أمة أنها مطلقة. بهذا المعنى لا يمكن الفصل بين التسامح والمواطنية العالمية.

منذ المرحلة الهيلينية كان الرواقيون أول من شكّل المثل الأعلى لجماعة «كوسموبوليتية» تحوي جميع البشر. عند أنسيي القرن السادس عشر شهدت نهضة المواطنية العالمية عودة إلى مفهوم المواطن العالمي الذي عززته الاكتشافات الكبيرة كما «جمهورية الآداب». تشهد على ذلك تربية مونتيني أو نتاج ايراسم، كما أن اللاتينية لم تقدم فقط ثقافة مشتركة للنخب، وإنما أيضاً أحيت ذكرى الامبراطورية القديمة التي حركت مشاعر الوحدة الأوروبية. ضمن هذا السياق ظهر منذ 1560 الاستخدام الفرنسي الاول لكلمة «كوسموبوليت» في عنوان فرعي لكتاب ج. بوستيل *«عن جمهورية الأتراك»*. بيد أن حظوة هذا الكلمة ترجع إلى القرن الثامن عشر كما يشهد على ذلك *«معجم»* تريفو الذي كرس أول اعتراف باللفظة الجديدة. إبداع ثقافة جديدة تتجاهل الحدود التي ترسمها الأفكار القومية المسبقة هو جوهر مشروع هذه الكوسموبوليتية (وكون أن *«معجم»* تريفو كان من إنتاج اليسوعيين ليس قليل الدلالة في هذا المجال). طموح اللغة الفرنسية يومذاك إلى العالمية، مبادىء التسامح في فلسفة التنوير، الأكاديميات، المراسلات الأدبية، الصالونات الباريسية، كل هذا ساهم في عالمية الحياة الفكرية. حول روسو هذا المفهوم للكوسموبوليتية إلى اعتباره شكلاً من أشكال الأريحية، أريحية «النفوس الكبيرة الكوسموبوليتية» الطامحة إلى أخوة عالمية بين الشعوب. *«(خطاب عن أصل عدم المساواة بين البشر»* 1755، راجع أيضاً: *«حكم على السلام الأبدي»* 1792). بعد ذلك استمر اللفظ مقترناً بحضارة التنوير وصولاً إلى نوع من «عالمية» «الرجل النبيل» (پومو 1991). أدى ظهور البرجوازيات والدول القومية في القرن التاسع عشر إلى تراجع هذا الشكل من العالمية في سلم القيم الثقافية والاجتماعية التي يبدو أن مصيرها كان مرتبطاً بمجتمع «النظام القديم». في نهاية القرن وخلال النصف الأول من القرن العشرين غدت الكوسموبوليتية لفظة معيبة عند أتباع القومية المعادين غالباً للسامية (م. بارّيس *«دفاتري»* 1920) الذين ووجهوا من قبل أنسيين مثاليين أو ماركسيين. في موازاة ذلك فتحت الترجمات والاقتباسات، التي كانت تزداد يوماً بعد يوم، الحقل الثقافي على إنكلترا وألمانيا واسكندينافيا. الرمزية في الأدب، والأدب المقارن في الجامعة يشهدان على تجديد الكوسموبوليتية التي امتدت، على الأقل في أوساط الطليعة حتى ثلاثينيات القرن

الماضي. في القرن العشرين، جرائم النازية، والعولمة الحالية في الاقتصاد والسياسة، في الفنون والآداب، أمور تدفع من جديد إلى التساؤل عن فكرة الكوسموبوليتية (دريدا 1997).

«الكون هو أشبه بكتاب لم نقرأ منه سوى الصفحة الأولى إذا كنا لم نر سوى بلدنا»، هذا ما نقرأه في مستهل كتاب (*«كوسموبوليت أو المواطن العالمي»* 1750) لمؤلفه فوجيريه دي مونبرون. إذا واجهنا هذه «الصفحة الأولى» مع الصفحات التي تليها، تستدعي الكوسموبوليتية علاقة مع الوطن وعلاقة مع الأوطان الأخرى تصطدم بعقبتين: الشعور القومي الضيق، ورغبة في التوحيد تهمل الخصوصيات. لمصلحة هذا التوتر الجوهري بين الخاص والعالمي، يبدو أن التفكير المنصب على الكوسموبوليتية يأخذ مداه في أيامنا هذه. (ب. كازانوفا 1999). في إطار تسيطر فيه إشكالية العولمة، فإن الكوسموبوليتية غير قادرة على البقاء لا على أطلال التنوع ولا على انكفاء باتجاه الهوية. إذا أشركنا الحياة الثقافية مع صدمة صحية وشافية بين الثقافات، فإن الكوسموبوليتية تفترض أن كل واحدة منها مدعوة إلى أن تكون عالمية وراسخة بخصوصيتها القومية في آن معاً (جاك، 1998).

Casanova P., *La République mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999. - Coulmas P., *Weltbürger: Geschichte einer Menschheitssehnsucht;* tr. fr. J. Étore, *Citoyens du monde. Histoire du cosmopolitisme*, Paris, A. Michel, 1995. - Derrida J., *cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*, Paris, Galilée, 1997. - Jacques D., *Nationalité et modernité*, Montéral, Boréal, 1998. - Pomeau R., *L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au XVIII s.*, Paris, Stock, 1991.

مارك أندريه برنييه

راجع: النفي (المنفى)؛ التأثير؛ الأنوار (التنوير)؛ الأدب القومي؛ الأدب اللاتيني والنيولاتيني؛ جمهورية الآداب؛ الترجمة.

المؤثرات — AFFECTS

أساس لفظة «مؤثر» الكلمة اللاتينية «affectus» التي تعني (حالة، تهيؤ النفس). ظهرت في القرن الثاني عشر كمرادف للشعور أو الإحساس. في نهاية القرن التاسع عشر توسع استخدامها لتغدو ترجمة للكلمة الألمانية affekt المستخدمة في التحليل النفسي للدلالة على شحنة انفعالية تقيد حرية العقل وتخلّ بالتوازن النفسي للإنسان. استخدامها اليوم يمنحها معنى أكثر اتساعاً.

كانت العصور القديمة تستخدم في تحليل الظواهر العاطفية تعابير الأحاسيس

والأمزجة. وكانت تقيم رباطاً قوياً بينها وبين الشعر: حدد أرسطو في «*الشعرية*» المأساة بالنظر إلى عاملين عاطفيين أساسيين يتولدان في نفس المشاهد: الخوف والشفقة، وسيلتا التطهير. قرنتها أيضاً إلى الخطابة، على الخطيب أن يخلق عند سامعيه مشاعر تقودهم إلى الموافقة والمشايعة. استعادت الفلسفة الحديثة بادىء ذي بدء الألفاظ القديمة: وهكذا فإن ديكارت في «*بحث في العواطف*» ثم سبينوزا ومين دي بيران وخاصة كانط (*نقد ملكة الحكم*، ملاحظة على الفقرة 29) تميز المؤثرات، باعتبارها مشاعر لاإرادية وعابرة (الغضب مثلاً) عن تلك الدائمة والتي تحفر عميقاً في العقل (الحقد مثلاً). في تلك المرحلة، الأدب العاطفي مزدهر: الشعر الغنائي يصور لنا النفس من خلال تعبيره عن مشاعر لا عن أفعال، يضوء على مؤثرات الكاتب. الرومانطيقية تحلها في مرتبة قصوى، فيما ينادي «الفن للفن» بعكس ذلك عندما يدعو إلى «اللاإنفعالية». «وانديت» مؤسس البسيكوفيزيولوجي وعلم النفس التجريبي يدعو إلى تحليل الصلات ما بين الظواهر النفسية والفيزيولوجية. بعد ذلك أضفى فرويد على المؤثرات أهمية قصوى عندما وضعها في قلب آلية العُصاب إذ اعتبر الهستيريا، الهوس، والقلق كنتائج ثلاث لتغيرات حالة نفسية نتجت عن التأثر بمؤثرات. أولى السيرياليون اهتماماً كبيراً لهذه الفرضيات، وهكذا غالباً ما تغذى الأدب مما قدمه التحليل النفسي.

يتجلى الحضور الكلي للمؤثرات في المجال الأدبي من خلال مسألة الانفعالات التي تثار في قلب القارىء أو الجمهور. النظريات الطبية التي تعود إلى العصور القديمة والتي تنادي بضرورة إقامة التوازن بين الأمزجة الأربعة (الصفراوي، السوداوي، البلغمي، والدموي) تحدد «الطبائع» بتماهيها مع المؤثرات الموازية لها. وهكذا سمحت «بتقعيد الروح» العامة (éthos) للشخصيات والكاتب وأيضاً لفئات الانفعالات الجمالية. ولكن في «شعرية» أرسطو وفي الأبحاث التي تناولت الخطابة نجد قوننة للمؤثرات التي ينبغي إثارتها عند السامعين أو المشاهدين. والواقع أنها ترتبط بواحدة من الوسائل الثلاث المعتمدة في الخطابة: movere (إثارة الشفقة). كل واحد من المجالات الثلاثة (الاتهام أو الدفاع) يثير التشدد أو اللطف، التداولي (الإقناع أو الثني) يولد الأمل أو الخوف، البرهاني (التقريظ أو اللوم) يواكب الإعجاب أو الاحتقار. شيشرون يميز هو الآخر الانفعالات التي ينبغي أن يولدها الخطيب لدى سامعيه: الغضب والشكوى، الخوف والعنف، وأخيراً الفرح والوهن (De oratore). شكلت خطابة العواطف بعد ذلك تقليداً استمر طويلاً ساهم

اليسوعيون بشكل خاص على تبنيه. الأدب الذي لا يمكن فصله عن الخطابة ـ خاصة النوع الابيديكتيكي ـ هو أيضاً فن يقوم على المؤثرات. هذه هي حال «التطهير» وأيضاً الملحمة والشعر البطولي حيث يكون الإعجاب هو الغالب. في *«بحث الأسمى»* (حوالى القرن الأول. م pseudo-Longin)؛ يستبعد الكاتب العواطف الدنيا (النحيب والشكوى، الأحزان، المخاوف) التكبر واللامبالاة، ليمجد السمو والكبر: العاطفة النبيلة تولد انفعالاً يلهم إحساساً بالسمو: l'ekphrasis (الوصف المسهب) والوصف المؤثر (التركيز على إضاءة الشيء الموصوف) ترفد الخطابة بمؤثرات، ذلك لأن الانفعالات تولد من (التصورات الذهنية): هذه الصور تمثل دوراً أساسياً في الشعر الغنائي وتدعو القارىء أو السامع إلى مشاركة الكاتب بما تأثر به. موضوع المؤثرات هذا يحتل موقعاً مركزياً في بعض النظريات المتعلقة بالإلهام. يرى أفلاطون (Ion) أنه يجب أن ينساب الانفعال كما بقوة مغناطيسية من «الشطح» الذي تأسر الآلهة به الشاعر إلى الأثر، ومن الأثر إلى المشاهدين (أسطورة حجر هيراكلية الممغنط). يركز أرسطو على دور السويداء: طبع يقع فريسة الهم والقلق قادر على الخلق. فكرة «العبقرية» بالمعنى الحديث للكلمة تتملكها مثل هذه النظرة. مولود في برج زحل، قريب من الجنون، يقترب السوداوي من منزلة العظماء (بطل مأساوي، رومانطيقي، وأيضاً فنان وشاعر). تعتبر صورة الشاعر السوداوي ثابتة في الأدب، من دي بيليه وتريستان ليرميت إلى ڤيرلين (قصائد زُحلية 1866) على وجه التحديد.

Galand-Hallyn P., *Les yeux de l'éloquence (Poétiques humanistes de l'évidence)*, Orléans, Paradigme, 1995. - Green A., «L'affect», *Revue française de psychanalyse*, XXXIV, sept. 1970, p. 885-1169. - Kibédi Varga A., *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970. - Klibansky R., Panofsky E., SAXI, F., *Saturne et la mélancolie*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard [1939-1964]. 1989. - Plett H.F., *Rhetorik der Affekte (Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance)*, Tübingen, 1975.

جان ـ فريدريك شوڤالييه

راجع: انثروبولوجي؛ التطهير؛ الجمالية؛ روح الشعب؛ العبقرية؛ المزاج؛ السويداء؛ الشغف؛ التلقي؛ السجلات.

«الموريشيوس» MASCAREIGNES

يطلق الاسم «الموريشيوس» على جزر «الاتحاد الموريسي» الواقع في المحيط الهندي على تخوم مدغشقر. يدور الأمر على تقارب غريب ثم بين أراضٍ عرفت مسيرة تاريخية مختلفة: استقلت «موريس» سنة 1968، فيما استمر «الاتحاد» محافظاً

على وضعية محافظة فرنسية تقع فيما وراء البحار. نشأت الآداب الفرنكوفونية الموريسية والاتحادية مع الاستعمار الفرنسي واستمرت في النمو.

كانت خالية من السكان عندما اكتشفت في القرن السادس عشر، ولكن سرعان ما تم استغلالها من قبل الزراع وأقيم فيها نظام قوامه العبودية. ولهذا فإننا نجد فيها سكاناً من أصول مختلفة (أوروبيون، أفارقة، هنود، إلخ)، كما مزيجاً من اللغات والثقافات والأعراق تشكل مجتمعاً كريولياً. لطالما شكلت الموريشيوس مصدر إلهام لأدب مجلوب واستعماري. لنتذكر قصة برناردين دي سان ـ بيير الشهيرة «پول وڤيرجيني»، في ذكريات الجزر التي يقحمها بودلير هنا وهناك في *«أزهار الشر»*، أو تلك المناظر الطبيعية التي يصفها ليكونت دي كيل الذي ولد هناك. لجم نجاح الصور المجلوبة وجاذبيتها تفتح أدب «كريولي» مستقل فعلاً، وقد خضع كتّاب الجزر أنفسهم في كتاباتهم للنماذج الأوروبية.

وفي مرحلة بالكاد تمتد إلى قرنين، يمكننا أن نحصي بضع مئات من الأدباء وعدة آلاف من العناوين. ظهر الأدب الموريشيوسي كأدب مزدهر اعتباراً من أربعينيات القرن الماضي متحرراً من «فرنسية موضوعاته» مع أدباء من طراز مالكوم دي غزال (*معنى بلاستيكي* 1947) ولوا ماسون (*النجمة والمفتاح* 1945). وبدءاً من سنة 1970، صار عدد كتّاب «الاتحاد» مذهلاً، خاصة في مجال الشعر. اخترع جان ألباني عالم «الكريولية» (ڤائنغ 1972). قام ألين لورين بمحاولات مثيرة للاهتمام في «كرولة» الفرنسية، عبر جان ـ فرانسوا سام ـ لونغ (ڤالڤال 1980) عن فخره بانتمائه إلى «الاتحاد» وعن ثورته على ظلم «تاريخه»، اغتذت هذه الكتابات من معاداة الاستعمارية.

في السنوات الأخيرة، حرصت النظم المدرسية على تدريس نتاج أدباء ينتمون إلى الجزر خاصة نتاج مارسيل كابون الموريسي. من بين الأدباء المعروفين، نذكر أيضاً في «الاتحاد» جاك ـ هنري آزيما (*«بخط اليد» 1978*) وفي «الموريس» ماري ـ تيريز هيمبير (*في الطرف الآخر مني* 1979) وكذلك ادوار مونيك (*أطلق النار علي* 1970).

منذ قرنين، اللغة الإنكليزية هي اللغة الرسمية في «الموريس»، وبالتالي فإدارتها إنكليزية، ومع ذلك فإن النخبة آثرت الفرنسية دائماً، فيما اللغة الكريولية هي اللغة الشعبية التي يتحدث بها الجميع. الصحف تكاد تكون مكتوبة بالكامل بالفرنسية، حتى وإن كان عنوانها بالإنكليزية، ورغم «كرولة» الأدب فإن قسمه الأكبر بالفرنسية: هذه

اللغة الواسعة الانتشار في «الموريس» التي تطمح بدور مركز اقتصادي فرنكوفوني في المحيط الهندي. الفرنسية قوية الحضور أيضاً في «الاتحاد» بسبب ارتباطه بفرنسا. في الموريس والاتحاد هناك إذن حياة أدبية حقيقية باللغة الفرنسية (صحافة، دور نشر، تعليم).

يدور الحديث اليوم عن آداب وطنية في الموريشيوس، لا عن أدب وحيد. ذلك لأن العزلة الناجمة عن طبيعة الجزر شجعت وعي هوية خاصة بالاتحاد والموريس، وعبرت هذه الخصوصيات عن نفسها بالأدب. وهكذا صار ممكناً ملاحظة حضور أقوى للعقلية الهندية في الأدب الموريسي مما هي في الكتابات الاتحادية الأكثر كرولة ربما بفعل التأثير الحالي لكتاب حركة الكرولة الأنتيليين.

Joubert J.-L., *Littératures de l'océan Indien*, Vanves, EDICEF/AUPELF, 1991. -Meitinger S. & Carpanin Marimoutou J.-C., *Océan Indien, Madagascar, Réunion, Maurice*, Paris, Omnibus, 1998. -Prosper J.-G., *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, édition de l'Océan Indien, 1978. -Rouch A. & Clavreuil G., *Littératures nationales d'écriture française. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien*, Paris, Bordas, 1986. -Coll.: «Nouveaux paysages littéraires. Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998, 1», dans *Notre librairie*, septembre-décembre 1998, n°135.

ميشال تيتو، آن ـ ماري بوسك

راجع: كريول؛ مجلوبية؛ فرنكوفونية؛ هوياتي؛ ما بعد الاستعمارية.

المؤسسة (الأنظمة...) INSTITUTION

تعني كلمة «مؤسسة» في آن معاً، ممارسة اجتماعية ظاهرة ومعروفة، الآلية التي تسمح لهذا الشكل بالبقاء بشكل مستمر، والقضايا المحسوسة التي تأخذها على عاتقها. وهكذا «*فالمؤسسة الأدبية*» قد تعني مجموع الأصول والقوانين والعادات التي تحكم الخلق والقراءة (نذكر مثلاً: الأنواع) وتعني «*مؤسسة الأدب*» الآلية التاريخية التي صار فيها الأدب شكلاً اجتماعياً شرعياً ومعترفاً به.

منذ العصور القديمة كانت كلمة «مؤسسة» وفي آن معاً، سياسية (قوانين المدينة) وتربوية (انتقال هذه القوانين بوساطة المربين). استمرت هذه النظرة المزدوجة في «*المؤسسة الخطابية*» لكانتيليان (القرن الأول) التي قدمت وفي نفس الوقت جميعة لقواعد ومواضعات الخطابة الموروثة عن التراث الهيليني، ونموذج تعليمي خاص بإعداد المواطن ـ الخطيب المكتمل. شكل كتاب كانتيليان مدرسة، وغدا نموذجاً يحتذى لكبريات المؤلفات التربوية المسيحية الأولى «*النظم الإلهية*» للاكتانس (القرن

الثالث) «نظم الآداب الإلهية والبشرية» لكاسيودور (القرن السادس). أعيد اكتشافه في القرن الخامس عشر، مارس تأثيراً قوياً على الخطابة البرلمانية في عصر النهضة، وبقي مرجعاً لا غنى عنه لإيراسم (*«أنظمة الأمير المسيحي»*، 1516) وكالڤن (*«نظم الديانة المسيحية»* 1536) كما لمونتيني «عن نظم الأطفال» (*«الأبحاث»* الكتاب I، الفصل XVI). تتشابه طريقة بناء جميع هذه المؤلفات التي تقدم في نفس الوقت تعليلاً دقيقاً فيما يتعلق بتحديد موضوعها، ومنهجاً تربوياً مفصلاً، ونظاماً مرجعياً ينقل الكثير عن الموروث اللاتيني.

في القرن الثامن عشر اتسع معنى لفظ «مؤسسة» ليشمل مجمل تنظيمات الحياة الاجتماعية التي تمارس ضغطاً على الفرد أو تقيده، سواء بقوة التقليد أو بقوة القانون. وهكذا فصل مونتيسكيو ما بين القوانين «الصادرة عن مؤسسات المشرع» والأعراف والتقاليد «الصادرة عن مؤسسات الأمة بعامة» (*«روح الشرائع»*، 1748، الكتاب XIX، الفصل XVI). كما أن سان ـ جيست ميز في كتابه *«شذرات الأنظمة الجمهورية»* (1795)، بين المؤسسات الأخلاقية التي هي الأسرة والتربية والوارثة والغنى والدين والقانون، والمؤسسات الاجتماعية كالحكومة والجيش والبحرية والتجارة. استحضرت مدام دي ستايل نفس المفهوم عندما حاولت أول ما حاولت ربط الأدب بالمجتمع في كتابها: *«الأدب في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية»*، (1800). جاءت بآلية تفكير بعثت الحياة فيما بعد في جزء من البحث الاجتماعي في القرن التاسع عشر (ج. رينار) والأدبي في القرن العشرين. مستلهماً نظرية الفصل الاجتماعي لعالم الاجتماع تالكوت بارسون، نشر هاري ليڤين سنة 1946 (Literature as an institution)، معارضاً فيه نظرية الانعكاس الماركسية وتصورات «*New Criticism* / *النقد الجديد*»، معتبراً أن الأدب بحد ذاته هو موضوع اجتماعي يشبه الحقوق والدين، وهي فرضية لا نزال نجد أصداءها في النقد الأميركي (ج. غراف). وبعد حوالى ثلاثين سنة ظهرت عبارة *«مؤسسة أدبية»* في فرنسا، أدخلتها مجموعة من البيانيين والسيمائيين (ديبوا، ڤان شيندل، بيللو) نقاد أعمال لوسيان غولدمان. من هذا المنظور حاولت فكرة المؤسسة تحديد مكان وسط بين الأدبي والاجتماعي (بين النص والطبقة الاجتماعية) يتألف من نظام من القواعد والقوانين والمواضعات، والتي دونما حاجة إلى التلفظ بها بشكل واضح، تعمل بقوة التقليد والتعليم الأدبي على الاستخدامات والممارسات. اقترح جاك ديبوا فهم هذه النظم بالرجوع في نفس الوقت إلى مفهوم الحقل *(بورديه) وإلى المنظومة الإيديولوجية (ألتوسير)* «مؤسسة

الأدب»، (1978) قبل أن يدمجها في بيان جديد للنص (*«نظم النص»*، 1985). في فرنسا حللت أعمال أ. ڤيالا الارتباط الاجتماعي للقيمة الأدبية «ولنظم الحياة الأدبية» (ڤيالا الارتباط الاجتماعي للقيمة الأدبية «ولنظم الحياة الأدبية» (*«ڤيالا»*، 1985) فيما يقرن م. فومارولي فكرة المؤسسة إلى المفهوم التاريخي لمواطن الذاكرة (*«ثلاث مؤسسات أدبية»*، 1994). اقترن مفهوم المؤسسة الأدبية مع نظرية القواعد عند مدرسة فرانكفورت (بيتر يو هوهنتال، بيتر بيرغير) ونظرية الأنظمة المتعددة (عند اي. ايڤان ـ زوهار). تسمح الأعمال العديدة المنجزة حتى يومنا هذا بتمييز المراحل الأساسية لتاريخ مؤسساتي للأدب. الحاجة إلى قوننة الأنواع والأساليب لا تقل قدماً عن الإنتاج الأدبي نفسه. ولكن ليس باستطاعتنا الحديث عن مؤسسة أدبية «إلا في اللحظة التي يلتقي فيها مهووسو» فن الكتابة ويعلنون رسالاتهم ويعبرون عن حساسياتهم ويجعلون من فرادتهم مبدأ لمجتمعهم القائم داخل المجتمع» (م. فيما رولي. ثلاث مؤسسات أدبية ص XXII). وهكذا قامت حول بترارك في إيطاليا، وفي القرن السابع عشر في فرنسا مؤسسات (صالونات، أكاديميات، رعاة للأدب، حقوق المؤلف، تشريع. . .) سمحت بقيام آلية لتكريس الأدب كقيمة اجتماعية معترف بها. في منتصف القرن العشرين ميزت نظريات الفن للفن «رسامة الكاتب». (ب. بينيشو، باريس، كورتي 1985) وتوجت هذه «المؤسسة للأدب» التي تجلت بشكل خاص بإقامة تاريخ أدبي وطني وبإدراج الأدب في المنزلة الأولى من موضوعات التعليم. في مناطق محيط الفرنكوفونية تحققت آلية مؤسسة الأدب الوطني في إطار علاقة نزاع مع الأدب المسدس وغالباً ما اتخذت طابعاً مرتبطاً بالمنهج وحتى باتيبيا.

يفترض مفهوم المؤسسة (كما نظر له ديركهيم بشكل خاص) أن بعض الممارسات البشرية تشكل موضوع قوننة، وشكلاً من أشكال الاعتراف الاجتماعي، مما يضمن لها الاستمرارية. تعرف المؤسسة بطابعها الملزم الذي لا يعتمد على القوة المادية وإنما على سلطتها المعنوية. تتوقف فعاليتها على مشروعيتها، أي على مدى اعتقاد الأفراد بقدرة المؤسسة على ضبط العلاقات الاجتماعية، وعلى قيمتها التربوية، أي بمدى قابليتها للتجسد في نظام مؤتلف من القواعد والقوانين، ثم اندراجها ضمن عملية مَجْمعة تنقل هذا النظام إلى الأفراد. مؤسسة لم يعد أحد يؤمن بها (فقدان الشرعية)، أو مؤسسة بحاجة إلى الاستعانة بأخرى لتضمن فعاليتها (فقدان الاستقلالية)، هي مؤسسة في الطريق إلى الزوال. يتحاور مفهوم المؤسسة محدداً هكذا، يتحاور مع مفهوم الحقل خاصة فيما يتعلق بالأدب. تساهم المؤسسات الأدبية

في التمييز من بين الكتابات، الأنواع أو الأساليب التي تشكل البنية الدينامية للحقل الأدبي، تلك التي تشكل موضوع معرفة خاصة. وهكذا أمكن الحديث عن «*وضعية نظمية*» لكاتب ما أو لأثر ما، أو لنوع ما، لتبيان درجة تميزه والتأثير الذي مارسه. كما أن وجود المؤسسة مرتبط بتقديمها قضايا ملموسة. وبالإمكان ربط هذا التصور مع «الجهاز الإيديولوجي» الذي أضاء عليه لويس ألتوسير (*«مواقف»* 1976). مستعيداً قسمة قام بها مونتيسكيو، ميز ألتوسير بين الأجهزة القمعية (البوليس، الجيش، المحكمة) التي تؤمن إنتاج النظام الاجتماعي بوساطة القوة المادية، والأجهزة الإيديولوجية (الأسرة، الكنيسة، المدرسة) التي تدمج الأفراد في النظام الاجتماعي بوساطة نقل القيم والمعارف. توحي هذه الفرضية بأن الأدب ينتمي إلى هذه «الأجهزة»، ولكنها استدعت النقد بسبب طبيعتها الآلية إلى حد أن بعض النقاد فضل استبدال مفهوم «الجهاز» بتحديد ثلاثي للمؤسسة. اقترح أ. ڤيالا تسمية «مؤسسات فو - أدبية» لأشكال التنظيمات المعقدة (المدرسة، الصحافة، الكنيسة) التي تدرج الأدب ضمن مجموعة من الممارسات أكثر اتساعاً، و«مؤسسات الحياة الأدبية» القضايا التي «تصنع بنى وتنظم الممارسات وطرق التصرف في حقل الأدب» والاحتفاظ بتعبير «مؤسسة أدبية» لقوننة النصوص وطرق كتابتها وقراءتها (الأنواع، القوانين والجماليات المشرعنة). وهكذا ينظر إلى مؤسسة الأدب كأنها اعتراف جماعي بهذه الممارسات وبقيمتها الخاصة.

ما يميز المؤسسة الأدبية هو بالفعل قدرتها على تحويل قواعدها وقوانينها إلى مظاهر خارجية وبالتالي على تحديد طرق للقراءة والكتابة. يتحاور التحليل المؤسساتي مع التحليل النصي: تؤثر الطريقة التي يحدد فيها الكاتب في نتاجه علاقته مع المؤسسة، علاقة تمتاز بالازدواجية وتتأرجح ما بين الخضوع والرفض، ما بين التهجين أو الانحراف عن القواعد والقانون، تؤثر على «طبيعية» أو «أصالة» إبداعاته. هذه العلاقة مهمة بشكل خاص فيما يتعلق بالقوانين النوعية (اختيار أو تفكيك النوع، الخلط بين عدة أنواع) وبالمواضعات البيانية (العمل على اللغة، اختيار الصور أو الموتيفات، مسألة الأساليب) شكل المؤسسة نفسها (بينصية ظاهرة، محسنات الكاتب، صور مخصوصة بالكاتب، . . . إدخال جزء من حكاية) وإذ ذاك يكون الرهان في دراسة التوتر القائم ما بين القوة المحافظة للمؤسسة والقوة المجددة للممارسة، توتر يؤسس لكل إبداع.

Dubois J., *L'institution de la littérature*, **Paris, Nathan et Bruxelles, Ed. Labor, 1978. -Gauvin L. & Klinkenberg J.-M.**, *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique*

francophone, Bruxelles, Éd. Labor, et Montréal, Pum, «Dossiers Media», 1985. -Heinstein J. (dir.), *Littérature et institutions*, Wroclaw, Acta universitatis Wratislaviensis, «Romanica wratislaviensia», 1991. -Robert L., *L'institution du littéraire au Québec*, Sainte Foy, PUL, 1989. - Viala A., *Les institutions de la vie littéraire en France à l'âge classique*, Lille, Art, 1985; *Approches de la réception* (section II, 1), Paris, PUF, 1993.

لوسي روبرت

راجع: الأكاديميات؛ القانون، القوننة؛ الحقل الأدبي؛ تعليم الأدب؛ الأنواع الأدبية؛ سوسيولوجيا الأدب (علم الإجتماع الأدبي)؛ القيم.

الموسوعة (دائرة معارف) ENCYCLOPÉDIE

تعني هذه الكلمة مؤلَّفاً يُعتبر بمثابة طريق للوصول إلى المعرفة الأساسية الشاملة أو الجزئية لميادين النشاط البشري أو الطبيعة عبر عرض عقلاني مقسم إلى مواد. تمتاز الموسوعة ببعدها التصويري التفسيري (بورتريهات، صور توضح بعض الألفاظ المخصوصة أو التقنية). أداة شبه علمية، إنها تشكل «مدخلاً إلى المواد» تعفي طالب المعلومات من القراءات التحضيرية.

في العلامية تعني هذه الكلمة بالمعنى الاشتقاقي الحقيبة الثقافية لفرد أو مجتمع أي النواحي الفكرية، القوانين المعرفية، السلالية، العاطفية الخ... التي نرى الواقع من خلالها والتي تمثل دوراً حاسماً في تأويلنا للكون، ما هو نصي أو خارج النص.

في الأصل، وعند «القدامى» العبارة الهيلينية *(enkuklios paideia)* حرفياً «تربية متجولة» أي «جارية» تعني ببساطة «ثقافة عامة» تلك التي يتلقاها عادة الرجل الشريف القديم. إذا أعيد التفكير بكلمة *«انسيكلوبيدي»* على ضوء علم الاشتقاق الذي يعود إلى kuklos «حلقة» نلاحظ أنها استعملت في القرن السادس عشر للدلالة على معرفة كونية (بالإنكليزية: Elyot: 1531؛ بالفرنسية: رابليه، *«بانتاغريل»*، XX، 1532).

يمكننا العثور على الأصول البعيدة للمشروع الموسوعي في العصور القديمة حيث ظهرت في إطار «الفنون» (مواد علمية) حددت بتسع ثم اختصرت إلى سبع بيانات منظمة تتناول معرفة العالم. نشير في هذا المجال إلى مؤلفات فارون *(«قديميات» «مذاهب»*، 50 ق.م) پلين القديم *(«التاريخ الطبيعي»* القرن الأول ب.م) مارتيانوس كابيللا *(«أعراس فقه اللغة وعطارد»* القرن الخامس، عرض يعتمد المحاكاة الساخرة للصنائع الشريفة السبع). بدت المرحلة المسيحية على يقين من إمكان الإحاطة بجميع المعارف في كتاب واحد وذلك من خلال عملية تأويل الكتاب المقدس. كان هذا الأخير يعتبر مشتملاً على كل المفاتيح الضرورية ليفهم الإنسان العالم، وما عليه سوى

الإفادة من هذه المفاتيح. وهذا ما قام به أوغسطين (*«عن العقيدة المسيحية»* 396 ـ 426 وكاسيودور القرن السادس). من هنا نشأ تقليد موسوعي قروسطوي عبّر عن نفسه على وجه التحديد في كتب الحيوان المتنوعة والتي بلغت ذروتها في القرن الثالث عشر (*«كتاب الحيوان»* لمؤلفه فيليب دي تاوون، القرن الثاني عشر؛ كتاب *«حيوان الغراميات»* لمؤلفه ريشار دي فورنيڤال، القرن الثالث عشر). من الثورة الكوبرنيكية حول علاقة الإنسان بالعالم، إلى عصر النهضة، إضافة إلى ظهور التفكير بمعاجم «الأشياء» والمعاجم التاريخية، عمل هذا كله على منح الموسوعة شكلها الحديث الذي ما زلنا نراه اليوم والذي هو شكل مؤلَّف ديدرو ودالامبير (*«الموسوعة، أو المعجم المعلل للعلوم والفنون والمهن»*، 1751 ـ 1772).

منظوراً إليه، في شباط 1745، كترجمة لـ ***(Cyclopaedia or Universal Dictionary of the Arts and Sciences)*** لأفرايم شامبرز (1728)، لم يُعهد بمشروع إعداد *«الانسكلوبيديا»* رسمياً إلى كل من جان دالامبير (عضو أكاديمية العلوم) وديدرو (الذي سبق له أن التزم بترجمتها عن الانكليزية إلاّ في 16 تشرين الأول 1747 إثر العديد من الخلافات بين المترجمين والمدراء والكتبي المحلف ليه بريتون. قادت الثغرات الماثلة عند شامبرز، إضافة إلى طموحهما الشخصي، كلاً من ديدرو ودالامبير إلى توسيع مفهوم المؤلَّف الذي بقي على كل حال مديناً بالكثير للموسوعة الإنكليزية. تميّز مجمل تاريخ نشر *«الموسوعة»* (1751 ـ 1765) بانقطاعات وممنوعات: ذلك أن هذا المشروع دخل منذ بداياته في معارك إيديولوجية مع السلطات السياسية (الملكية) والدينية (رهبانية اليسوعيين). كان اليسوعيون قد نشروا بشكل خاص «المعجم الشامل الفرنسي اللاتيني المعروف بإسم تريڤو» (1704 ـ 1765) والذي بدت *«الانسيكلوبيديا»* كمنافسة له. فور نشر الجزءين الأولين (1751 ـ 1752) تعرضا للنقد بسبب الاتجاهات المادية لبعض موادهما. سرعان ما فرضت قيود معينة، وكان على محرري الأجزاء اللاحقة مراقبة كتاباتهم بشكل دقيق. عندما جرى نشر سبعة أجزاء سنة 1759، توقف الدعم الملكي للمشروع وكان لا بدّ من تدخل خاص لفئة من جماعة البلاط ليكتمل المشروع سنة 1765 مع نشر المجلدات من الثامن إلى السابع عشر ومع الأحد عشر مجلداً المصورة من 1762 ـ 1772. شكّلت *«دائرة المعارف»* نموذجاً ممتازاً للتحايل على السلطات في طريقة معالجة موضوعات محظورة. ومع ذلك من الخطأ أن نرى في *«الموسوعة»* مشروعاً ثورياً أساساً: النقاش الذي ولدته ناتج عن المؤثرات السياسية المتمثلة فيها بطريقة غير

مباشرة. إنها تهدف وقبل كل شيء إلى تحرير العقول بوساطة المعرفة. ولقد تمت الإشارة إلى هذا في البيان التمهيدي الذي نشر 1750 والذي أوضح أنه ينبغي الوصول إلى جميع المواد «بطريقة لا تفترض أية معرفة أولية... وبشكل تفسر المواد بعضها ببعضها الآخر، وبالتالي فإن صعوبة المصطلحات لن تكون مصدراً للحيرة والإرتباك». والواقع أن «*دائرة المعارف*» ليست فقط أداة لنشر الاكتشافات العلمية، ولكنها أيضاً مشروع يهدف إلى تحرير العقول من أحكام مسبقة دينية ـ سياسية. عن طريق تصنيف المعرفة، وبإيضاح العلاقات التي يجب إقامتها من خلال نظام دقيق للإحالة، يتطلب ترتيب «*الموسوعة*» سيطرة كشفية يستطيع الإنسان الإفادة منها بشكل مثالي في تصوره الخاص للكون وفق مبدأ متابعة المعرفة بحسب الملكات الثلاث، الذاكرة، الخيال، والعقل. مستلهمة حسية لوك، أطاحت «*الموسوعة*» بالأطروحة الديكارتية عن الأفكار الفطرية للدفاع عن الفكرة النفعية والأدواتية: لا نعرف إلا ما نعرف استخدامه. وهكذا فإن الرهان الحقيقي للحرب الكلامية مع السلطات اللاهوتية والسياسية دارت حول الأسلوب الجريء لبعض المقالات، كما لتصور آلية التفكير التي سارت إلى الأمام. والواقع أن التفكير الكامن خلف «*الموسوعة*» فرض التزامات ايديولوجية مهمة: الإيمان بإمكانية تقدم «*العقل*» نفسه (مما أدى في القرن التاسع عشر إلى ظهور الوضعية باعتبارها خطوة إلى الأمام نحو الحقيقة الديمقراطية النهائية) والاعتقاد بربح فكري وأخلاقي ناتج عن انتشار المعرفة هذا. وبالفعل، فإن عملية قلب العلاقة: المعرفة ـ السلطة غيرت «*دائرة المعارف*» المضمون: لم يعد هناك معرفة تملى من قبل سلطة نخضع لها، وإنما هناك معرفة يكتسبها الفرد تشمل القدرة على الحركة والتفكير بحرية.

استمرت الرغبة في تحقيق محصلة معرفية ذات علاقة مع النظم في «*الانسكلوبيديا*» التي ستوحي نواقصها للناشر «پانكوك» بنشر «*الموسوعة المنهجية أو المرتبة وفق المواد*» والتي ستصحح الأخطاء الموجودة في مؤلَّف ديدرو ودالامبير والموضوعاتية العرض في 26 ميداناً (والتي تعتمد في كل مجال الترتيب الألفبائي). ظهرت ما بين 1782 ـ 1832 في 157 مجلداً مع 53 مجلداً مصوراً. استمر التقليد الموسوعاتي في القرن التاسع عشر بالترابط مع الإيديولوجية الوضعية في «*الموسوعة الكبرى*» (1885 ـ 1902) أو في «*المجلة الموسوعية لاروس*» (1891 ـ 1900)، بُعدٌ مشابه تجلى أيضاً في نشر الموسوعات الوطنية (خاصة في إسبانيا وإيطاليا والبرتغال). أثبت ظهور أعمال تجارية ضخمة من مثل «*الانسكلوبيديا اينيفيرسالي*»

و«*الانسكلوبيديا بريتانيكا*» (طبعتها الأولى ظهرت في ايدنبرغ 1768 ـ 1771) أثبت أن المفهوم لا يزال حياً.

خلافاً لمعجم اللغة، فإن خطاب الموسوعة غالباً ليس لسانياً انعكاسياً ولا هو تعريفياً تحديدياً وإنما هو وصفي: إنه يستخدم الكلمات من أجل تصنيف وتقديم أنواع التجربة. وفيما يتوخى المعجم تغطية مجمل المفردات، تختار الموسوعة وتقيم تنظيماً. ومع ذلك، وبهذا الاختيار، فإن كل موسوعة تخون الاهتمامات الإيديولوجية والتجارية والسياسية والتوجيهية التي تقدمها. وبهذا تشكل «*الموسوعة*» نافذة للإطلال على التشكل الفكري والاجتماعي ـ الثقافي لعصر معين. منظوراً إليها من هذه الزاوية، تسمح بتقنية تحليل العلاقة بين العوالم الخيالية التي يقيمها الكاتب مع أنماط فكر عصره.

يصطدم المشروع الموسوعاتي مع المفارقة التي أشار إليها ب. ديديه والمتمثلة بالترتيب العقلي للمعرفة بوساطة نظام ترتيب ألفبائي. عندها نعرف مدى أهمية نظام الإحالات كعلاج للعقبة الناجمة عن هذا التنظيم غير المبرر للمعرفة. يتساءل ب. ديديه عن هذا النجاح الذي عرفه المنهج الألفبائي (شهد القرن الثامن عشر غزارة في ظهور المعاجم) الذي يمكن فهمه بالطبع بفضل ميزته العملية التي لا تجارى، ولكن أيضاً بحكم كون تجزيء الخطاب يسمح بالتفلت من الرقابة.

أثر النوع الموسوعاتي من جهة ثانية على العديد من المؤلفات الأدبية: نجده أحياناً ماثلاً في النسيج الوصفي، ـ من «غارغنتيا» رابليه (1534) إلى «إسم الوردة» لامبرتو ايكو (1980) مروراً ببوڤار وبيكوشيه (1880 ـ 1881) لفلوبير «*والغثيان*» (1938) لسارتر، على سبيل المثال ـ كما أثر على الشكل: عند بورجيس («*تخيلات*» (1935 ـ 1944) وبيرك («*الحياة إرشادات: روايات*»، 1978)، وهكذا غدت الجردة الموسوعاتية والبيليوغرافية صورة من صور الأسلوب الأدبي. ولَّد مشروع، «محراب المعارف» مسألة التصنيفية واستغلالاتها الأدبية والتأثيرات التي أضفتها على الأنساق الاصطلاحية.

Becq A., *L'iencyclopédisme*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1991. - Darnton R., *L'aventure de l'Encyclopédie 1775-1800. Un best-seller au siècle des Lumières*, Paris, Perrin, 1982. - Didier B., *Alphabet et Raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIII s.*. Paris, PUF, 1996. - Kafker F.A. (éd.), "Notable Encyclopedias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Nine Predecessors of the Encyclopédie", in *Studies on Voltaire 194*, Oxford, 1981; "Notable Encyclopedias of the late Eighteenth Century: Eleven Successors of the Encyclopédie", in *Studies on Voltaire*, 315, Oxford, 1994.

ليڤان تاك

راجع: كتب الحيوان؛ المكتبة؛ (العامة)؛ الإدراكي (المعرفي)؛ المعجم؛ الأدب التعليمي؛ التبحر؛ الأنسية؛ الجَرْد؛ الأنوار (التنوير)؛ النفعية؛ مفردات اللغة.

الموسيقى MUSIQUE

في الموسيقى كما في الأدب، للشفاهية الموزونة والمرنمة صفة تأسيسية. وهكذا فإن السؤال عن العلاقة القائمة بينهما لا يتوقف، هذا على الرغم من استقلاليتهما المتبادلة. والواقع أن الموسيقى تنماز عن الأدب بأنها استطاعت مع الأيام تشكيل لغة مؤلفة من علامات ليست أسيرة لأية مرجعية. ولكنها لا تزال شريكة للأدب في الأوبرا، وحتى في التراجيديا، والبيت الشعري، والإيقاع والميلودي، والشعر والغنائية، الكلام والأغاني والأناشيد، إلخ.

منذ العصور القديمة، هناك ترابط بين الموسيقى والأدب بطرق شتى. منذ البداية، كان الشعر نصاً ينشد مصحوباً بعزف أو غير مصحوب. في اليونان، كانت الملحمة الهوميرية مصحوبة بالموسيقى، وكان الشعر الغنائي يغنى كما تدل على ذلك التسمية. كانت التراجيديا تمزج دون شك بين أقسام خطابية وأقسام تغنى. كان هذا هو الحال في العصر الوسيط حيث عبر التحالف بين الأدب والموسيقى عن نفسه في أناشيد البطولة والشعر الغنائي للتروبادرو. في القرن السادس عشر، في ظل حكم «الفالوا» جمعت الأكاديمية الملكية للشعر والموسيقى المتحلقة حول أنطوان دي بايف، موسيقيين وشعراء جدوا في العمل على التوافق التام الذي نسبوه إلى أسلافهم في العصور القديمة. منذ بداية القرن السابع عشر، ظهر نوع جديد، الأوبرا، الذي كان أول من صاغ مشروعه القائم على «الإلقاء بواسطة الغناء» *(Recitar Cantando)* الأكاديميات الفلورنسية. موسيقى ناطقة تهدف إلى عرض فصيح للأهواء، سرعان ما ترسخت الأوبرا مع *«الأورفيو»* (1607) لمونتيفيردي. في فرنسا، مع مؤلفات مثل *«ألسيست»* (1674) لج. ب. يللي وف. كينو، صوت مغنى، كانا أول من جعل «التراجيديا تتدرب على الموسيقى» (غي دي شابانون، *«عن الموسيقى»* 1785). ووفق التبدلات الأكثر تنوعاً فإن *(Le stile rappresentativo)* للأوبرا الإيطالية و«التراجيديا بالموسيقى» الفرنسية هما في أساس التطور الموسيقي في القرنين اللاحقين، حيث كانت الأوبرا النوع الثقافي الأكثر حظوة في المجتمع. كما اتخذت العلاقات بين الموسيقى والأدب مظهراً ثانياً مع ظهور مؤلفات موسيقية آلية من دون نص، والتي يمكنها أن تأخذ شكل «قصيدة سمفونية» اخترعها ليسزت ثم شهرها ديبيسي. وأخيراً يمتلك الأدب والموسيقى ترابطاً وثيقاً في التاريخ الطويل لكل من الأغنية والميلودي.

في المقابل، قد تخصب الموسيقى المتخيل الأدبي. مؤلفات لا تعد ولا تحصى تحدثنا عن موسيقيين، تصف لنا الآثار الموسيقية أو تزعم لنفسها تقسيمات ذات

مرجعية موسيقية محددة، منذ رواية مثل *«ماسيميلا دوني»* (1839) لبلزاك أو *«السمفونية الرعوية»* (1919) لجيد، وصولاً إلى *«كل صباحات العالم»* (1991) لكينيار. وأخيراً فإن الموسيقى قادرة على إثارة مزاحمة تدفع الأدب أن يقحم في ممارسته قوانين وعلامات خاصة بالموسيقى. هذا هو الحال مع رواية (بروست *«البحث عن الزمن الضائع»*)، أو بشكل مثالي، حال الشعر الغنائي منذ بودلير وڤيرلين ومالارميه، حيث البيت الشعري والعروض يساهمان في خلق جمالية قائمة على مفاهيم تضارع النظرية الموسيقية سواء فيما يتعلق بالميلودي، أو بالتناغم والإيقاع. وهكذا يدعو ڤيرلين في *«فن الشعر»* إلى استخدام البيت المفرد للتوصل في الشعر إلى «الموسيقى قبل أي شيء آخر».

يرى أرسطو أن فن «الناي والقيثارة» يمتلك سمة مشتركة مع «الملحمة والشعر المأساوي»: كلها، يقول، *«عروضات»*. هذه الملاحظة التي افتتح بها كتّاب *«الشعرية»* ستشكل مرجعية أساسية لتقليد طويل يسعى منذ العصور القديمة وحتى أيامنا هذه إلى التفكير بالعلاقات القائمة بين الأدب والموسيقى. *«لا بد لكل موسيقى من معنى»*، هذا ما لاحظه الأب باتيه في كتابه *«إعادة الفنون الجميلة إلى المبدأ نفسه»* (1746). هذا المعنى، أضاف قائلاً، من المناسب البحث عنه «في محاكاة العواطف والمشاعر». المبدأ الذي يريد باتيه «اختصار» جميع الفنون الجميلة فيه، يخضع حقل النظرية الموسيقية إلى ضرورة عرض يهدف أولاً إلى خدمة التفكير بالأدب. لم يتأخر هذا بإثارة مشكلة، كما يشهد على ذلك، ومنذ القرن الثامن عشر، غي دي شابانون الذي يرى «أن صوتاً موسيقياً لا يحمل معه أية دلالة» (م.ن)، يصبح الأثر الموسيقي عندها كلاً مستقلاً يدل على ذاته، خارج أية نية بالمحاكاة. ومع ذلك، وحتى إذا توصلت الموسيقى إلى هذه الاستقلالية، فإن بمقدورها المحافظة على قدرتها على العرض في علاقاتها مع الأدب. في المقابل فإن الشعر الحديث، سعى، ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، إلى الانفكاك من المعنى مقدماً الإيقاع، وبالتالي الموسيقية.

Backès J.-L., *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994. -Brunel P., *Les arpèges composés: musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997. -Lévistrauss C., *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993. -Coll.: *Littérature et musique. Revue de littérature comparée*, tome LXI, juill.-sept 1987, n°3, -*Musique et procès de sens. Protée*, vol. 25, aut. 1997, n°2.

مارك أندريه بيرنييه، دينيس سان ـ جاك

راجع: الفنون الشعرية؛ الباليه؛ الترتيل؛ الأغنية (النشيد)؛ الأدب الغرامي؛ الملحمة؛ النشيد؛ القصيدة الغنائية؛ المزامير؛ الإيقاع؛ المسرح الغنائي؛ البيت الشعري؛ النظم.

الموشح الغنائي BALLADE

(أسطورة شعرية، لحن أغنية راقصة)

مشتقة ومنذ العام 1260 من الكلمة البروفانسية balada (أغنية راقصة) فإن كلمة Ballade تعني في الأصل أنواعاً من الأغاني ذات المقاطع، غالباً ما تتكرر فيها لازمة ليست ملحنة بالضرورة. الكلمة إذن تحيلنا إلى شكل معين وإن كان هذا الشكل يتبدل بحسب الزمان والمكان. يتألف الموشح الفرنسي كما أرساه في القرنين الرابع عشر والخامس عشر كل من ايستاش دي شان، وكريستين دي بيزان، وشارل د أورليان وڤييون من ثلاثة مقاطع متساوية ذات لازمة، موحدة الإيقاع والقافية، خاتمتها بيت إهداء.

مستعيراً بعض المكونات الشكلية والموضوعاتية (مثل بيت الإهداء) من شعر التروبادور الغزلي، فتن الموشح اعتباراً من القرن الرابع عشر الطبقة النبيلة كما البرجوازية في «الشمال» الفرنسي حيث مورس بغزارة في المباريات الشعرية المسماة «Puys». مهتماً بالغزل أول الأمر، ما لبث الموشح أن انفتح على مختلف الموضوعات الأخلاقية والدينية، المرحة أو المأتمية (فييون: *«موشح المشنوقين»*). كتب فيه مارو بنجاح، وأوصى به مريده ت. سيبييه *«فن الشعر الفرنسي»* (1548)، لقي مقاومة من «لابلياد» ولكنه عاد إلى الرواج في القرن السابع عشر مع ظهور الصالونات الاجتماعية التي تميزت بروح الدعابة الماروية «واللغة القديمة». بعد سارازين (الخطف حباً) كونرار أو مدام دي شوليير، كتب لافونتين عشر موشحات. بدا إذ ذاك فناً شعبياً مغلوطاً تتذوقه الأرستقراطية والبرجوازية المثقفة. وبالتراتبية بدا نوعاً قاصراً «يثير الضحك ولا يساوي شروى نقير» (لافونتين 1659) وسرعان ما أهمل. وقال موليير على لسان تريسوتين «الموشح في رأيي شيء تافه، لم يعد موضة شائعة، لقد شاخ» *«النساء العالمات»* (1672). في المقابل انتشر في الجزر البريطانية تقليد شعبي للموشح المغنى شجعته الجوالة. في العام (1765) نبش المطران الأنغليكاني ديواناً مخطوطاً لموشحات إنكليزية وايكوسية *«ذخائر من الشعر الإنكليزي القديم قوامها موشحات بطولية قديمة»* أتمه والتر سكوت بكتابة القصائد المغناة على الحدود الاسكتلندية (The Ministerlsy of the Scottish Border) (1802 ـ 1803) هذه النصوص الفولكلورية ذات الجذور الوسيطية أثارت حماساً للنوع وظهر عدد لا يحصى من المقلدات الرومانطيقية في إنكلترا (ووردز وورث وكولريدج، *«موشحات*

غنائية» (1798 ـ 1802)؛ د.ج. روزيتي *«الموشحات الغنائية والسونيتات»*(*) «Ballades and sonnets 1881)، وفي ألمانيا (ج. أ. بيرجير، غوته، شيلر، ايهلاند، فونتان) وبنسبة أقل في فرنسا (هيغو: *«أغان وموشحات»* (1828)؛ بانڤيل: *«غرينغوار»* (1866)؛ ستة وثلاثون موشحاً *«مرح على طريقة ڤييون»* (1873). في محاولتها لإحياء «الشعور الوسيطي» في الموشح عملت الرومانطيقية على منحه نبرة شعبية أو شبه شعبية غالباً باستلهام التاريخ أو الأسطورة حيث يكون المتكلم أو البطل في الأعم الأغلب شخصاً وهمياً يعيش مغامرة درامية. مصحوباً بالموسيقى أو بالعزف على البيانو، استخدم للإشادة بالمجتمع الإنكليزي الطيب أو الألماني أو النمساوي في القرن التاسع عشر تحت عنوان *«موشح الصالون»* drawing room ballad أو موشح «lied». عرف امتداداً له في الاتجاهات المتقعرة للشعر الحديث وفي الأغنية خصوصاً («براسين» أو استعادة موشحات مدام دي شوليير لـ ج. ل. مورا عام 2000).

يتأتى غموض اللفظ في اللغة الحديثة لأنه يحيل تارة (خاصة في فرنسا وإيطاليا) إلى شكل ثابت ينفتح على كل الموضوعات وكل الأساليب، وتارة إلى مضمون بل وإلى سجل: تعبير عن شعور مأساوي «مأساة ترويها أغنية» (أ. غريغوس). في التقليد البريطاني، الألماني والهنغاري، يفترض الموشح موضوعاً قاتماً بل وحتى مرعباً، غالباً ما يكون بطولياً أو محزناً، خارقاً أو مدهشاً وخاصة حكاية أقل ما فيها أنها غامضة. إذا سلمنا بهذا أمكن للموشح أن يفيد من كل الأنواع وأن يلامس جميع الأوساط: قد يكون قصيدة قصصية أو حوارية كما هي الحال مع «Balladak» للهنغاري «أراني جانوس»، تأملات مسيحية طويلة، وموشح أوسكار وايلد Ballad of reading Gaol (1898). كما قد يكون ملهاة سياسية ساخرة (ج. ڤوسكوڤيك وج. ويريش *«موشح القصاصات»* (1905)، وقد يكون دراما (ج. هويتمان) (1917 Winter ballade)، هرجة جنائزية (مايكل دي غيلديرود: *«موشح الجنازة الكبرى»* 1934)، وقد يكون أغنية راجت شعبياً بوساطة الأسطوانة (براسين) بل وحتى «أغنية روك» كما مع شارليلي كوتور وآلين سوشون.

Asselineau Ch., *Histoire de la ballade*, Paris, Lemerre, 1873. - Degott B., *Ballade n'est pas morte: étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Le Belles Lettres, 1996. - Gros G. et Fragonard M., -M., *Les formes poétiques du Moyen Age à Renaissance*,

(*) السونيته: قصائد مؤلفة من 14 بيتاً.

Paris, Nathan Université, 1995. - Roubaud J., *La ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, 1998. -Rouget F., «une forme reine des puys poétiques, la ballade», *Première Poésie de la Renaissance: autour des puys poétiques normads*, colloque de l'Université de Rouen (1999), à paraître.

جان ڤيغنس

راجع: الدعابة؛ الأغنية؛ الفنتازية؛ الأشكال الثابتة؛ الأدب الوسيط؛ الشعر؛ الرومانطيقية؛ المأساوي.

الموضوع (المادة، الفكرة، الذات) SUJET

يعنى الأدب بالمعنيين الكبيرين لهذه الكلمة (دون التوقف عند المعنى النحوي «فاعل الفعل»). فالموضوع من جهة هو مادة الكتاب، إنه ما يعالجه. يتسع هذا المعنى ليشمل الحبكة والشخصيات، والأمكنة والأزمنة، باعتبارها الحوامل لما في الكتاب، إنه يحيلنا إلى مفاهيم المعاني والمرجعية والمحاكاة والمعاني المتداولة والخلق. وفي حالة أخرى، تأخر تطبيقها في الأدب وهي أقل مباشرة، تحيل هذه اللفظة إلى الفردية الماثلة في آلية الإبداع. ظهرت اللفظة منذ السبعينيات في إطار التفكير الذي جرى فيه التساؤل عن منزلة الموضوع (الكتابة): لم يتوقف الأمر يومها عند الأديب أو الكاتب، ولكن وعبر الإفادة من المعجم الفلسفي، بموضوع يلتمس من خلال نظرية في النص. يضاف إلى هذا، وانطلاقاً من المفهوم الألسني للموضوع (موضوع الملفوظ، وموضوع التلفظ) قدمت العلامية السردية والاستدلالية تحديداً احتمالياً للموضوع باعتباره (*«فاعلاً» و«حجة»*) لتقديماته دوياً على التحليل الأدبي.

«Invenire quid dicas»/ *أن نجد ما يقال؛ ترتبط قضية الموضوع بالموروث الخطابي، الذي من أرسطو إلى شيشرون وكينتيليين، اعتبر «l'inventio»* الميدان الأول لفن الخطاب، المرتبط بالبحث (لا بالإبداع الخالص) عن الأفكار والحجج. يقدم الخارج الحالة (الكلام مع الحرب أو ضدها، المرافعة عن كاتالينا أو اتهامها، إلخ)، أما الابتكار في الخطاب فهو مهمة الخطيب. والواقع أن المسألة لا تكمن في الإقناع وحسب، وإنما تهدف إلى نيل الإعجاب والتأثير في الجمهور، وهكذا فإضافة إلى الحجج المنطقية هناك عوامل نفسية. وحقيقة الأمر، أنه في تاريخ الخطابة كان «الابتكار» موضوع تجاذب بين هذين الأمرين. في عصر النهضة احتل النحو والمنطق أولهما فيما احتفظت الخطابة، التي غدت فن الفصاحة، احتفظت بشكل أساسي بـ«l'elocutio» وفقدت السيطرة على الموضوع باعتباره مضموناً برهانياً. في *«شعرية»* أرسطو، يحيل الموضوع «logos»، الذي لا يعتبر مباشرة دليلاً على النوع، يحيل إلى

التاريخ (8 49b.5) «mythos» ـ سبب أول للإيمائية ـ الذي هو إلى حد ما صورة الفعل المختزن لدى الشاعر (a 34 55.17 37.b) العصر الكلاسيكي، الذي أعاد قراءة أرسطو، استعاد هذا المفهوم، إنما ضمن سياق تقعيدي، حيث يقيم الموضوع باعتباره الرابط ما بين نموذج من الحبكة وصنف من الشخصيات، يقيم تنظيماً للأنواع. موضوع التراجيديا، الذي يحيل إلى العرض، إلى الفعل المركزي للمسرحية المرئي ضمن وحدته، هو على هذه الصورة موضع للمحاكاة. وهكذا، ومن وجهة نظر خارجية، يستطيع موضوع جيد الإفادة من «الأقدمين»، الذين يفترض أنهم عالجوا جميع المواضيع المهمة، فيما هو من وجهة نظر داخلية، مفيد ومنتج لأنه دخل في الـ «convenientia». أساسية بالنسبة «لأنسيي» عصر «النهضة» الملاءمة أو الموافقة ـ سماها «الكلاسيكيون» اللياقة ـ هدفت إلى تأمين «تناسب دقيق بين الأسلوب المعتمد والظروف المحيطة، الموضوع، الجمهور وشخصية المتكلم» (فيمارولي ص 540). في المرحلة الرومانطيقية صار «الخلق» مكاناً للخيال والتجربة: «الرومانطيقية ليست في اختيار الموضوعات، ولا في الحقيقة الفعلية، وإنما هي في طريقة الشعور» هذا ما قاله بودلير سنة 1846 (صالونات). وهكذا وجد الموضوع الذي يعالج نفسه تحت سيطرة موضوع آخر هو «الموضوع» الخالق. وإذا كانت الذاتية الرومانطيقية قد أنجبت أدب «الأنا» (العودة إلى الشعر الغنائي، انبعاث الأنواع الروائية الشخصية، اختراع النرجسية)، وجعلت الخلق الأدبي البحث عن الحقيقة الكامنة داخل الذات، فإنها أضفت على الأدب «مسحة روحية لا سابق لها» (بينيشو، ص534). كان فلوبير أول من التفت إلى ما ستفعله الحداثة، ضمن تصور ذاتي المرجعية للنتاج، بالموضوع ـ المادة. «ليس هناك من موضوعات جميلة أو رديئة»، كتب لويس كوليه، ذلك لأن الموضوع «هو نفسه طريقة طلقة لرؤية الأشياء» («رسالة»، 16 كانون الثاني 1852): مادة مقابل طريقة. في منتصف القرن العشرين، وبالقدر الذي حلت فيه الكتابة محل مفهوم الأسلوب ـ وفاضت عن ذلك ـ غدت مبدأ الموضوع بالذات، الذي لم يعد من الممكن إلا أن يكون وجوده سلبياً: «ألا نجد موضوعاً ما في كتاب. . . هذا أن نجد أنفسنا، أن نلتقي. . . أمام كتابة حية صريحة» (م. ديرا «كتب»، 1993، ص24) باتت الكتابة الآن هي التي تعطي الكتاب موضوعه كما تختصر ذلك عبارة ج. ريكاردو في معرض حديثه عن الرواية التي انتقلت بحسب قوله من «كتابة مغامرة إلى مغامرة الكتابة». أزمة الموضوع هذه تحيلنا إلى تاريخ «للموضوع». منذ «أبحاث» مونتنيي وصولاً إلى «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، انكب الأدب على رسم

الموضوع الإنساني (حتى في طموحاته ككاتب)، ولكن في الستينيات والسبعينيات، انتشر تفكير يدرج قضية الأديب في تاريخ فلسفة الموضوع. منبثقاً عن الأزمة التي سببها التحليل النفسي لسلطة الموضوع الديكارتي الراسخة، أكد خضوع الموضوع للغة، وللدال تحديداً (الدال هو ما يشكل موضوعاً لدال آخر) (لاكان 1960). يقترب هذا المفهوم من نظرية النص كممارسة ذات دلالة (ج. كريستيڤا) التي «تفكك لغة الاتصال، والتصورات أو التعبير «هناك، حيث يبدو الموضوع، الفردي أو الجماعي، وكأنه يقلد أو يعبر عن نفسه» (بارت «النص» «أنسيكلوبيديا اينيفيرسالي»، 1973، ص815). وهكذا تم طرح التساؤل حول «الفاعل» حيث يبدع الكاتب ـ الذي أعلن بارت «موته» سنة 1967 ـ المعنى ويرعاه. وهذا ليس نتيجة لإلغاء الإنسان لصالح البنية، وإنما لأن وجوده غدا منذ الآن «موضوعاً متفسخاً، متنقلاً باستمرار (عبر تقلب الدال) . وشاحباً ـ بفعل حضور / غياب لاوعيه» (بارت م.ن، ص. 822). تأثر لاكان بقوة بالألسنية البنيوية، هو أيضاً، وعلى نسق مفهوم ترابطي للعلامة والمعنى، كما العلامية بدءاً من الستينيات، أعطى الأفضلية للموضوع باعتباره *«فاعلاً»* بحسب نمطه التوقعي (أراد، استطاع، عرف). مطبقة في الدراسة الأدبية، جعلت العلامية السردية التي قال بها غريماس من الشخصية قوة مؤثرة في هيكلية فاعلة حيث الموضوع الذي يحدد بالشيء الذي يسعى إليه (أراد)، يحتل منزلة البطل الممثل لدينامية الحكاية. العلامية الاستدلالية (ج. ك. كوكيه) المندرجة هي الأخرى ضمن تصور العلاقات بين أنواع الخطاب (بما فيها الأدبي) وموضوعه تهتم بالوضعية المتلفظة. تعيد النظر في الفاعل ـ الموضوع، لتعطي محلاً لغير ـ الفاعل (المحروم من الإرادة)، ذلك الذي يحدد شكله الخاص علاقة الموضوع الأولى والمباشرة مع العالم. الرهانات المطروحة على هذه الشاكلة، ضمن لقاء ما بين العلامية والظواهراتية في التاريخ الحالي لفلسفة الموضوع، تعطي الأدب موقعاً باعتباره طريقة للدلالة.

المسألة الفلسفية للموضوع هي إشكالية بحد ذاتها والتي لا يمكن إلا الإشارة إلى وجودها وديناميتها التاريخية، فيما يتعلق بالأدب. هناك من جهة ثانية شيء من التكلف عندما نفكر أن «الفاعل» المبدع احتل في الفكر النقدي منزلة افتقدها موضوع النتاج، ذلك لأنه في المادة الأدبية المفهوم الأول، الذي كان أساسه النظري أمتن من الثاني، هو أكثر محدودية بما لا يقاس. منظوراً إليه كمادة يتم التعامل مع الموضوع عادة من خلال الروابط بين النتاج والعالم، بين المؤلفات والمؤلفات (التي تعالج

نفس الموضوع)، مفهوم النتاج وتأثيراته، التيار أو النوع الذي يحدده. هنا، الحس المشترك، الموضوعات الجيدة أو الرديئة، الموضوعات الملائمة، الموضوعات التافهة وتلك التي يمكن الإفادة من غناها، الموضوعات الجديدة والموضوعات المبتذلة، الموضوعات الرصينة والمرحة أو الماجنة. . . وفي هذا الصدد فإن مسألة الموضوعات المحرمة تبقى غير مطروقة، ويمكنها أن تحفز سوسيولوجيا تتناول الأدب المهتم بجمالية المحظورات الاجتماعية. بقي أن نذكر أن موضوع الكتاب هذا لا يشكل اليوم غرضاً إشكالياً يدرس لذاته (اللهم إلا إذا استثنينا المقاربات التي يقوم بها تاريخ الأدب) ذلك لأن التجديد النقدي وجد مادة لتفكير أغنى في المفاهيم القريبة من المرجعية والمعاني. ومهما يكن من أمر فإن الموضوع يتميز عن المرجع، باعتباره من خارج النص: إنه لا يحمل في ذاته العالم الواسع، بتنوعه وأحداثه غير المتوقعة العزيزة على العرض الروائي، بل بالعكس إنه يقدم حدثاً تم تصوره ـ طرفة لذيذة، حدث معروف عجيب أو حكاية معروفة ـ يشكل فرصة للكشف. هل يمكننا الإشارة إلى أنه تمت إعادة الاعتبار إلى الموضوع، فيما يتعلق بالحكايا الصغيرة التي تنشر اليوم مستخدمة لفظ الفكرة («نجد هنا فكرة رائعة في الكتاب» نسمع الأدباء يقولون) عندما يستحضر ظهور السير الذاتية من جهته لفظة المادة اتباعاً لسنة مونتيني في *«أبحاث»* («أنا نفسي مادة كتابي»). فيما يتعلق بالمعنى الذي رأى فيه النقد الموضوعاتي «مبدأ حسياً للتنظيم، بنية، شيئاً ثابتاً» (ج. پ. ريشار) أساس عالم النتاج، فهو مغاير للموضوع لأنه وبشكل أساسي ضمني (أو على الأقل محدود بمجمل المؤلفات التي أنتجها (كاتب ما). ولكن عندما يحيل المعنى، وفق فهم أكثر شيوعاً في الأدب العام إلى مخزون الأفكار الرئيسية التي يعالجها كل نتاج بطريقته الخاصة، هنا يقترب معناه من معنى *«الموضوع»*. سؤال من مثل «ما هي التنويعات التي تناولت معنى فاوست في الأدب الرومانطيقي؟» يكشف البعد المركب ـ الأسطورة كقالب ـ وفيما وراء النص ـ اجتياز المؤلفات والأنواع ـ للموضوع.

Bénichou P., *Les mages romantiques,* Paris, Gallimard, 1988. -Coquet J.-C., *La quête du sens: Le langage en question,* Paris, PUF. 1997. -Fumaroli M., *L'âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980], Albin Michel, 1994. -Lacan J., "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien" (1960), *Écrits* II, Points-Le Seuil, 1971. -Piégay-Gros N., «La mort du sujet: impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique», *Littérature,* n°.98, 1995, p.84-96.

فلورانس دي شالونج

راجع: المؤلف؛ السيرة؛ الخلق الأدبي؛ روح الشعب؛ التأريخ الرسمي؛ الفينومنولوجيا؛ فن الخطابة وعلم البيان.

الموضوعاتي (النقد) THÉMATIQUE (Critique)

بالمعنى الواسع، تعتبر نقداً موضوعاتياً، تلك التحليلات التي تتناول «المعاني/ thèmes» «موضوعات يعالجها الكتاب بطريقة هامة وذات دلالة» (م. برينكير، «*الشعرية*» شباط 1985، عدد 64). ولكن، وبشكل أكثر تحديداً، يدور الحديث على «نقد موضوعاتي» عندما يتعلق الأمر ببعض الباحثين الذين يُقدمون أحياناً باعتبارهم «نقاد الوعي» والذين شكلوا «مدرسة جنيف»، الجامعة التي ربطت بين غالبيتهم. إلى الباحثين الأساسيين الثلاثة، الذين عادة ما يتم إدراجهم تحت هذا العنوان، جورج بوليه، جان بيار ريشار وجان ستاروبنسكي، يمكن إضافة مارسيل ريمون، وألبير بيغين وجان روسيه.

في معنى أول، وفي كل المراحل، دل النقد الموضوعاتي على تفكير شبه منظم بالمواضيع التي يمكن أن يتناولها الأدب وكذلك ما يبحث عنه المراقبون من موضوعات لا أخلاقية أو تحريضية، أو ما يبحث عنه في أيامنا من طروحات جنسية أو عنصرية. من مثل المناقشات التي دارت حول سلوك شيمين إبان معركة «*السيد*»، كما تلك التي تناولت معاداة سيلين للسامية في القرن العشرين. وعلى العكس فإن المجال الذي شكل موضع اهتمام «مدرسة جنيف» يبقى ضيقاً جداً. كان وقفاً على نتاج نشر ما بين الخمسينيات والسبعينيات. في البدء، وفي الخمسينيات، أقام عدد من الأدباء، بمن فيهم پوليه وريشار، مسيرتهم على تصور ظاهراتي للأدب وللوجود منسجم مع الاتجاهات الفلسفية المسيطرة في تلك المرحلة، وغائص في إشكالية الالتزام السياسي المعاصرة. تم التعامل معه بداية على أنه يشكل جزءاً من «النقد الجديد»، لم ينتظم هذا التصور في حركة ذات بنية محددة، وخسر قسماً لا بأس به من منزلته لصالح تعاظم نفوذ النقد البنيوي، إلى حد أن التسمية اليوم «النقد الموضوعاتي» تبدو الآن قديمة. حدد الموضوعات بالاستناد إلى فئات الخيال، وبالإفادة بخاصة من معطيات التحليل النفسي (ذهب جان ستاروبنسكي في هذا المجال إلى أبعد مما ذهب إليه سائر أعضاء هذا التوجه بالتفاته إلى أهمية المعنى إضافة إلى أهمية الموضوعات).

في النقد الموضوعاتي بالمعنى الواسع، هناك مجال للملاحظة بأنه لا يعالج خطاب المؤلفات بطريقة مختلفة. وهكذا يمكن دمجه مع «تحليل المضمون» الذي يمارس في دراسة وسائل الإعلام، كما مع تاريخ الأفكار (ر. تروسون). عدم

الاهتمام هذا الذي يوليه لقواعد الحقل المستقل للآداب، يجعله أحياناً قليل الحظوة لدى «الأدبيين». ومع ذلك يستمر حاجة ماسة لكل ممارسة نقدية تعتبر الدلالة مسألة معلنة: تحليل الجنسينيين لباسكال، العلميين لزولا، وإثارة موضوع «الزنوجة» لدى سنغور، أمور تتطلب بالضرورة هذا النوع من الدراسات (كما أن استقلالية الحقل الأدبي هي دائماً نسبية).

يقوم مفهوم النقد الأدبي الموضوعاتي على تخصيص لمفهوم *«الموضوع»* بالذات. وبحسب الفكرة التي يقيم فيها الوعي علاقة بين الموضوع والعالم الذي يندرج فيه، يستطيع النقد وصف كيفية الوجود في عالم الأديب الخاص، بفهمه للواقع كما يظهره النص. تشكل القراءة الناقدة شبكة من نقاط الالتقاء التي ينجم عنها بنية عميقة، انسجام وتماسك، مبني على عناصر فاعلية وتلفظية أو موضوعات. يمكن تسمية هذا النقد «موضوعاتياً» وبنسبة أكبر، بالمعنى الذي نتصوره موضوعاً موسيقياً (نغمة متواترة *«تبرز»* بنية معمارية ظاهرة ومتكررة بظهورها وخاصة بتكرارها»، منه بمعنى أنه شيء محدد. وأخيراً، ومن نقد إلى آخر فإن مفهوم «الموضوع» يحيلنا إلى وقائع شديدة الاختلاف: فئات متشابهة في الإدراك كما يرى ج. پوليه؛ أشياء، حركات، إشارات، مواد، واحتكاكات كما يرى ج. ب.، ريشار؛ بنى ذهنية ولغوية كما يرى ج. ستاروبنسكي. يقوم «النقد الموضوعاتي» بالكشف عن خرائطية شاملة للإدراك بواسطة الخيال، كما مارسه هؤلاء الأدباء. منطلقاً من *«كوجيتو»* *«Cogito»* (أدرك، أفكر)، الكاتب، يكتشف النقد البنى التي تدل وتكشف طريقته في التفكير والإحساس، كما تظهر أيضاً دلالة وجود بالطريقة التي ينظمها هذا الوعي للذات.

Poulet G., *Études sur le temps humain* (quatre volumes), Paris, Plon, 1950-1968; *La conscience critique,* Paris, Corti, 1971. -Richard J.-P., *Littérature et sensation,* Paris, Le Seuil, 1954. -Starobinski J., *La relation critique,* Paris, Gallimard, 1970. -Trousson R., *Thème et mythes,* Bruxelles, Éd. de l'ULB, 1981. -Coll.: *Du thème en littérature,Poétique,* n°.64, février 1985.

ايريك بورداس، دينيس سان ـ جاك

راجع: النقد؛ الهيرمينوطيقيا؛ الخيالي والخيال؛ النقد الجديد؛ علم الدلالة.

الموعظة (خطبة، عظة...) SERMON

تعني هذه الكلمة في الأصل كل خطاب منظم وفق قوانين الخطابة، أُعد ليلقى. ولكنها سرعان ما اتخذت معنى خاصاً مرتبطاً بممارسات الخطابة المقدسة: وبالتالي صار معنى هذه الكلمة الخطاب الذي يلقيه واعظ أو مبشر من على منبر بهدف هداية

فاقدي الإيمان، كما من أجل تثقيف المؤمنين. تهدف الموعظة إلى تبيان الخلاص الذي جاء من أجله المسيح، مستمدة أدلتها وقوة إقناعها من الكتاب المقدس.

هناك مشهدان في «العهد الجديد» يشكلان نموذجين للموعظة المسيحية: «موعظة على الجبل» التي دشنت بداية وعظ المسيح، وموعظة الرسو بطرس بمناسبة «عيد العنصرة» الواردة في *«أعمال الرسل»*. موجهة إلى جمهور غفير، تتوخى تبيان أسس ما جاء به المسيح. «الموعظة على الجبل» هي الموعظة الأبرز التي نطق بها المسيح مباشرة، وحفظتها الأناجيل. يستمد خطاب بطرس سلطته من استلهام الروح ـ القدس الذي يعطي معناه للعنصرة. بعد ذلك، صارت الموعظة تلقى أثناء القداس. كما تلقى سلسلة من المواعظ سنوياً خلال فترة الصوم الكبير. كانت تلقى باللاتينية أول الأمر، ولكن ضرورة تأمين الثقافة الدينية لأكبر عدد ممكن من الناس، أدى، ومنذ العصر الوسيط إلى التخلي التدريجي عن اللاتينية لصالح اللغات المحكية. في عصر النهضة قام مستمعون متطوعون بكتابة مواعظ كالئ ن: يشير هذا الأمر إلى مدى تأثير هذا الشكل المميز. في القرن السابع عشر، غدت فصاحة المنبر أحد الأمكنة التي تصنع حظوة النثر، وغدت الموعظة أحد الأنواع الأدبية الكبرى، ينهض به أدباء من مثل بوسييه، بوردالو، ماسيون، والذين سرعان ما نشرت مواعظهم. استمر هذا التقليد، حتى وإن بدا أن الموعظة، بعد الثورة، بدت مقتصرة على الممارسة الدينية، أكثر مما هي عنصر من عناصر الأدب العام.

تطرح الموعظة ثلاث مسائل: مسألة بنيتها، مسألة نشرها، ومسألة موقعها في الأدب. كان نقطة انطلاق هذا الشكل دائماً الكتاب المقدس (المسمى «النص») يتلفظ به في البداية، ثم يفسر بعد ذلك. تفسح في المجال أمام شرح تأويلي، ومغزى أخلاقي يستنتج منه. من الناحية النظرية، تتميز الموعظة عن الخطبة الأخلاقية: تقدم إحداهما تفسيراً مفصلاً للإنجيل، فيما تكون الأخرى أكثر حرية باختيار مرجعيتها الدينية. ومع ذلك، فقد اتجه النوعان إلى الاختلاط في المرحلة الآبائية.

الموعظة، كما المرافعة القضائية، التي تأخذ عنها تعاليم علماء البيان، تهدف إلى إعلان شفوي مخصوص: تعد لتلقى بمناسبة خاصة، وأمام جمهور معين. ومع ذلك، فهي لا تشكل شكلاً من الأدب الشفاهي وحسب. يتقاطع إعداد الموعظة دائماً، مع ممارسات الثقافة المكتوبة، بدءاً من المرجعية الدينية التي تحدد موضوعها. شروحات الكتاب المقدس، العمل على المصادر، التي تغذي النص المطروح، تنتمي إلى العادات الفكرية للمثقفين. لا يتوقف المكتوب عن طبع هذا

الخطاب بطابعه، في بداية إلقائه، كما في النهاية. بهذا المعنى، تشترك الخطابة المقدسة مع المسرح بعدد من السمات. ومع ذلك، فإن كتابة هذه المواعظ، ونشرها، وإدماجها في عالم الكتاب، سلك طرقاً شتى، بحسب الظروف والمراحل. لقد حفظت المواعظ الوسيطة في كتب المواعظ التي تحوي نماذج معدة مسبقاً لتكون في متناول الدعاة والوعاظ. كما كتب بعضها الآخر من قبل سامعيها، كما هو الحال بالنسبة لمواعظ كالڤن في القرن السادس عشر أو سينو في القرن السابع عشر. وأخيراً هناك قسم منها انتقل إلى الأجيال اللاحقة عبر نشرها منذ البداية، أو نشرها مرفقة بملاحظات الخطيب، كما هو الحال مع كبار وعاظ عهد لويس الرابع عشر، بوسييه أو بوردالو. ومنذ ذلك الحين، دخلت إلى الأدب بعناوين عدة. بميزتها النصية، حيث غالباً ما يمتزج التعليمي مع النفس الملحمي أو العاطفي (بوسييه) أو التصدي لموضوع العدالة الاجتماعية (*موعظة حول الشرف الرفيع للفقراء*) أو الخلاص (*موعظة الموت*). إضافة إلى انتشارها الشفاهي، الذي غالباً ما يولد انفعالات قوية لدى الجمهور، وانتشارها المطبوع الذي يزيد عن عدد قرائها، وإن كان يجعلها من «كلاسيكيات» الأدب: لطالما كان بوسييه وبوردالو أدباء معروفين في المناهج المدرسية.

Bossuet J.B., *Oraisons funèbres* J. Truchet (éd.), nouvelle éd. mise à jour, Paris, Garnier, 1998. -Fumaroli M., *L'âge de l'éloquence. Rhétlorique et* «res litterarialitt» *de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genéve, Droz, 1980 - Zink M., *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1982.

ياسمينا فوهر ـ جانسن

راجع: التقريظ؛ الكتاب المقدس؛ المسيحية؛ الخطاب؛ الفصاحة والخطابة؛ الشفاهية؛ الإشهار؛ فن الخطابة وعلم البيان.

المؤلف AUTEUR

مؤلف نص هو من كتبه، سواء كان النص أدبياً أم غير ذلك، لهذا المفهوم قيمة قانونية وذو علاقة بالملكية وحقوق الكاتب. وتستعمل هذه الكلمة دون تعدية للدلالة على إنسان كتب عدة مؤلفات. في الأدب تتعقد هذه التحديدات التي لا مجال للبس فيها بمفهوم المعنى الأول للفظ «الشخص الماثل في أصل شيء ما» مما يمنحها هالة تؤشر إلى ملكة خالقة. وأخيراً فإن كلمة «مؤلف» التي تنطبق على صاحب كل منشور مكتوب تتميز اليوم عن كلمة «كاتب» الموقوفة على الأدب وحده.

ظهور توقيع المؤلفات في القرن السادس ق.م، ثم استعماله الغالب في إطار

المدينة اليونانية، يعتبر إحدى المراحل ذات الدلالة في قائمة الحديث عن المؤلف. يعتبر هذا مصدراً فردياً ودنيوياً للملفوظة، ويتحمل مسؤوليتها. لقد خرج من مرحلة أكثر قدماً كان فيها الناطق بحقيقة قائمة خارج ذاته، بحيث يمكن مقارنة ما كان يقوم به بما يقوم به حرفي ماهر.

تعود لفظة «Auteur»، مؤلف» بجذورها إلى اللفظة اللاتينية «auctor» التي تعود بدورها إلى الفعل «augeo» (زاد، ضمن)، حيث يبدو المؤلف كشخص يضيف شيئاً ما إلى الثقافة وكقيمة مؤكدة. اعتبر شيشرون أفلاطون «الضامن والمعلم الأكثر عمقاً» (Gravisinus auctor et magister). في العصر الوسيط، تنتمي الكلمة اللاتينية «auctoritas» إلى السلطة وتعني المؤلف العظيم الذي يتمتع بمصداقية كبيرة كأرسطو مثلاً أو «أباء الكنيسة».

شُغل علماء العصر الوسيط بهؤلاء الكتاب الكبار. أعادوا نقل نصوصهم باعتبارها «scriptor». جمعوا نصوصاً مختارة من نتاجهم في «compilator: مجموعات». وبصفتهم «commentator» ناقشوا طرق استدلالهم. وأحياناً يتحول العالم عبر استدلال متقن إلى مؤلف. وبممارسة شائعة للانتحال قد ينسب ما كتبه إلى كاتب مشهور. وهكذا اتسعت البنية الثقافية بهذه الوسيلة إضافة إلى إدخال نصوص استطاعت الفكاك من الرقابة الدينية. حدث تطور باتجاه المعنى الحديث للكلمة التي تميز الكاتب باعتباره الذي ينتج ملفوظة تحمل جدَّة معينة.

طريقة إنتاج النصوص التي جاءت بها المطبعة بعد سنة 1500 غيرت مستوى الإنتاج. كان لهذا تأثيرات مهمة. صار هناك ترابط بين النشر وصفة مؤلف. يعد مؤلفاً من ينشر. بات المخطوط محصوراً بدائرة خاصة، إنه نتاج لم يأخذ صيغته النهائية بعد. في نظام الكتاب المطبوع، يعتبر اسم المؤلف المدون على الغلاف على مقربة من العنوان منذ القرن السادس عشر موازياً للتوقيع. بدأ "*L'authorship*» الذي تحدده بعض الأعمال الحديثة العهد باعتباره قادراً على التفكير والكتابة انطلاقاً من ذاته ـ وبمحض إرادته ـ بدأ مع عصر النهضة. في القرن السابع عشر تكرست النظرة إلى المؤلف باعتباره مبدعاً.

تطورت أشكال الرقابة الاجتماعية مع تطور عملية الإبداع، حوالى العام 1550 إلى رقابة مدنية وسياسية استمرت حتى العام 1789. غالباً ما عمد المؤلفون خلالها إلى ممارسة الكتابات المغفلة أو استخدام أسماء مستعارة. نشرت «*محليات*» باسكال على شاكلة وريقات لا تحمل اسم المؤلف عام 1656 ثم حملت اسماً مستعاراً. نشر

«*خطاب حول المنهج*» لديكارت بشكل مغفل عام 1637 وكذلك الحال بالنسبة لكتاب سبينوزا Tractatus théologico- philosophieus عام 1670.

في مجال العلوم، تم في القرن السابع عشر تنظيم نسبة الأولوية في موضوع الاختراعات. صاحب الاختراع هو أول من عبّر عنه بوضوح وكرسه كتابة. راقبت أكاديمية العلوم التي أنشئت عام 1666 هذه الآلية. في الميدان الأدبي بدأ الإحساس بتأثير علمنة الأخلاق والدعوة إلى التفكير الفردي الحر. وجد المؤلف أسس نشاطه في تفكيره ومشاعره. أخذ يفتش في داخله عما يمنح المصداقية لنتاجه. في القرن التاسع عشر بات ينظر إليه ضمن إطار التيار المنبثق من الرومانطيقية باعتبار ذلك بداية مطلقة. هذه التنقية الفكرية للمؤلف الحقيقي لا تستبعد أوضاعاً أخرى متنوعة. تم تقديم المؤلف أحياناً ـ كما هي حال شارل بيرو في القرن السابع عشر والأخوين غريم في القرن الثامن عشر ـ إنه من يجمع كتابة التراث الشعبي الشفوي، لا من «يبدع» نصاً.

بات المؤلف على علاقة تماس مع الطابع والمكتبي (في القرنين السادس عشر والسابع عشر) ثم مع الناشر عندما أخذت هذه المهنة وجهها الحديث في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. ومع اتساع نطاق سوق الكتاب برزت وضعية قانونية للمؤلف. اتسع تقنين الشروط اللازمة للحصول على صفة مؤلف والحقوق المترتبة لهذه الصفة. حصل المؤلفون على حقوق معنوية، بعض الحماية في مواجهة السرقات الأدبية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، حق التعديل وذلك بتغيير نص نشر وحق سحب كتاب من التداول. تمّ الاعتراف بملكية المؤلفين لكتاباتهم وكرس هذا الحق بقانون صدر في نهاية القرن الثامن عشر. لحماية حقوق المؤلفين المالية قامت جمعيات مهنية في العام 1777، بدفع من بومارشيه، ظهرت «جمعية المؤلفين والمنشئين المسرحيين». وعرف القرنان التاسع عشر والعشرون ظهور المؤلف المحترف في مختلف القطاعات الثقافية الذي واكبه توسع قانوني يتعلق بعقد العمل وقضايا الضرائب والحماية الاجتماعية للمؤلف.

يبدع المؤلف، ينقح ويضع مؤلفاته في التداول. تؤشر الكلمة أحياناً إلى وضعية ما ـ بمعنى المهنة ـ ولكنها في تقاليد الدراسات الأدبية تؤشر إلى قيمة سامية. لم يعد المؤلف مجرد حرفي ماهر وإنما هو «مبدع» مع ما يتطلبه هذا من قوة غامضة بما فيها من رمزية لا تقدر بثمن. وهكذا ظهر اسم «مؤلف» في قطاع ثقافي لم يكن مستخدماً فيه من قبل، في السينما الفرنسية بعد العام 1950: هذه هي حال مخرجي الأفلام وخصوصاً

ك. شابرول، ج.ل.غودار، إي. روهمير، ف. تروفو الذين نعتوا أنفسهم أو نعتوا بالمؤلفين ـ دار الكلام يومذاك على «سينما المؤلف» ـ مما يظهر الوضعية الفنية لذلك النشاط. نتج عن هذا إعادة توزيع للفضيلة المهنية. يتحمل المخرج مسؤولية الأبوة الرمزية للنتاج. يبدو كتبة الحوار، والمسؤولون عن الديكور، والممثلون المشهورون والمنتج أقرب ما يكون إلى مجرد شركاء ما لم يكونوا مستخدمين.

في الدراسات الأدبية يعتبر المؤلف أداة معرفة. عمل الكاتب وسيرته هما من سبل دراسة النصوص. يُدرس النتاج من قبل مختصين. قام هؤلاء أحياناً، ومنذ العصور القديمة، بجمع ما يعرف باسم «الآثار الكاملة» لمؤلف متوفى. في عصر النهضة أفرغت النصوص من أية ملاحظة غير صادرة عن المؤلف. في حال الشك بمصدرها يجري نسبتها إلى كاتب معين بعد التحقق. تعمد بعض التأويلات والشروحات إلى الاستناد إلى «قصد» المؤلف وإلى «سيرة حياته» وإلى طريقته في الإفادة من «مصادره». هذه المناهج والتصورات جعلت من الكاتب العامل الحاسم في شرح مؤلفاته. في تقنية بحثية تعتمد التحريات البوليسية فإن كل معلومة تتعلق به توضع في السجل للإفادة منها في إقامة تصور ما.

شكل سانت ـ بيڤ ومن ثم أتباع لانسون التقليد الأبرز لهذا الاتجاه. بيد أن رامبو قال: «أنا هو شخص آخر» وذلك قبل أن يكتب بروست: «في مواجهة سانت ـ بيڤ» هذه الرؤية الابيستيمولوجية الأخرى عُبِّر عنها بصورة استخدام تعابير من مثل «اختفاء» أو «موت» المؤلف في المناظرات التي تواجه فيها بعد العام 1960، مؤيدو ومعارضو المناهج الجديدة لتحليل المؤلفات، نذكر على سبيل المثال ر. بارت في عنوان مقال أعاد نشره في *«همسهسة اللغة»* (1984) وم.فوكو في نص نشره 1969. لاحظ فوكو أنه غالباً ما يتم تحديد الكاتب في الموروث العالم بألفاظ نفسية. يعتبر «بكل صفاء وبساطة» شخصاً محسوساً وحقيقياً، مما يؤدي إلى تجاهل مدى تعقيد الأوضاع. هناك أوضاع متنوعة وعديدة ليكون المرء مؤلفاً ينبغي تحديد خصوصيتها بدقة. يرى فوكو فردية الكاتب مثار إشكالية، ذلك أن بإمكانه اعتماد عدة وضعيات تعبيرية إما في نفس الوقت أو على التوالي مما يجعل العلاقة بين «الرجل والنتاج» موضع تساؤل. وليتحاشى تحويل المؤلف إلى «فخ» فهو يطعن في المنزلة التي يحتلها في عملية التأويل وينزل محلها تحليل أشكال الخطاب.

رغم هذا النقد فإن مفهوم المؤلف استمر يعمل في خدمة النقد والتاريخ الأدبي ودافع «كومبانيون» عن وجهة النظر المتبنية لقصدية المؤلف *«شيطان النظرية»*، باريس،

ليه سيبي (1999). في نظرية الحقل الأدبي يحضر الكاتب من خلال دلالات الفاعلية التي تشكل المظاهر (المرتبطة بالايتوس في أعمال أ. ڤيالا)، والاستراتيجية واتخاذ المواقف المتضمنة في سيرورة المدار الاجتماعي.

Diaz J.-L., «La notion d'auteur (1750-1850)», *Histoires littéraires*, oct.-déc. 2000, 4, p.77-93. Travers De Faultrier.

ريمي پونتون

راجع: الغُفلية؛ المصداقية؛ السلطة؛ الكاتب؛ روح الشعب (الايتوس)؛ الإسم المستعار؛ النشر؛ التوقيع؛ جمعيات المؤلفين؛ الاستراتيجية الأدبية.

الميلودراما MÉLODRAME

(مَشْجاة، تمثيلية عاطفية مثيرة. مسرحية شعبية غنية بالمواقف المؤثرة والأحداث المفاجئة)

الميلودراما (من *mélo* ومعناها أغنية أو موسيقى، و«*دراما*» ومعناها عمل يقدم على المسرح) ظهرت في نهاية القرن الثامن عشر وكانت في أول الأمر تمزج ما بين النص والتخلقية والفن الغنائي. عندما بلغت ذروتها في القرن التاسع عشر، كانت تتخلى غالباً عن التوزيع الموسيقي لتشكل نوعاً مسرحياً شعبياً ينماز بسجل مؤثر، ونهاية أخلاقية، وشخصيات قوية التنميط.

في القرن الثامن عشر بدت الميلودراما من بين الأنواع الوسطية ما بين المأساة والملهاة والمسرح الغنائي. استمدت جذورها من التخلقية، والرواية السوداء، والدراما الكئيبة مثل «*روبير زعيم قطاع طرق، مارتيليير*، (1792) المأخوذة عن شيلر. نوع شعبي، يهتم بالعاطفي والروائي والنهاية السعيدة، عرف انطلاقته في عهدي «حكومة المديرين» و«حكومة القناصل». منحه بيكسيريكور في «*سيلينا أو الولد اللغز*» (1800) شكله التقعيدي، ثلاثة مشاهد ونهاية تعيد الأمور إلى نصابها. سنة 1823 حقق فريدريك ليميتر نجاحاً باهراً في دور قاطع الطريق روبير ماكير في «*خان الأردريين*» (انتييه وسانت أمان). أدى هذا النجاح إلى تغيير أساليب النوع. عوضاً عن التعارض المانوي بين الخير والشر، أحل ليميتر بلبلة في القيم: قاطع الطريق هو أيضاً إنسان طيب القلب. منعت المسرحية سنة 1824 باسم الأخلاق، أعيدت كتابتها سنة 1832 من قبل ليميتر بعنوان «*روبير ماكير*» لتنجح من جديد. تخلى ديكانج سنة 1827 في «*ثلاثين سنة أو حياة لاعب قمار*» عن وحدة الزمن وذلك بتوزيع نصه على

ثلاثة أيام مصوراً نفسية أكثر تعقيداً. تحت ظل الإمبراطورية الثانية، أفادت الميلودراما من جمالية الرواية ـ المتسلسلة، وزادت من عدد شخصياتها، واستخدمت الآلات وعمدت أحياناً إلى إعادة إدخال الباليه أو الغناء الذي ميز ولادتها. استمرت شعبيتها لدى جمهور البرجوازية الصغيرة (بول فيڤال، *«الأحدب»* 1862). تشعبت إلى أنواع فرعية (عسكرية، طبيعية، مغامرات، قضائية). عرفت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر نجاحاً جديداً بتبنيها خطاباً وأفكاراً اشتراكية. وخلال الحرب العالمية الأولى اتخذت لنفسها شكلاً وطنياً.

نوع فرنسي بالأصل، سرعان ما عبرت الميلودراما الحدود بوساطة الترجمة والاقتباس والتقليد لتعم أوروبا، وكذلك الحال بالنسبة لمسارح أميركا الشمالية. اختفت بعد الحرب العالمية الأولى عن خشبات المسرح قبل أن تحقق النجاح من جديد في السينما وفي المسلسلات التلفزيونية.

«أكتب لأولئك الذين لا يعرفون القراءة». هذا ما أكده بيكسيريكور (*«مقدمة سيلينا»*)، وهكذا أمكن وصف الميلودراما بأنها «تراجيديا الشعب». اتسع نجاحها في بداية القرن التاسع عشر ليتجاوز مسارح «البولڤار دي تامبل» التي شهدت ولادتها، وأكسبتها «الثورة» جماهير جديدة. وإذا كانت البرجوازية في ظل «عودة الملكية» اتجهت نحو «الكوميدي فرانسيز» ومسارح «البولڤار»، فإن الجمهور الشعبي بقي أميناً لها. أدى الفصل بين الجماهير والأنواع إلى تهميشها في تراتبية الأشكال الدرامية، وإلى إعطائها صورة دونية (مانوية، موضوعات خيالية وهمية، تفاهة، تكلف وبهوت) لا تأخذ تاريخها ولاتنوعها بعين الاعتبار. تحاول الدراسات الحديثة الحد من الأحكام المسبقة المتعلقة بها، وتجديد دراستها، عن طريق إعادة التفكير بالدلالة السياسية لشخصياتها، وإقامة التتابع التاريخي للأنواع، وبخاصة بقياس مدى تأثير هذا الشكل الشعبي على مجمل الأنواع الدرامية البرجوازية. والواقع، إنها نوع لطالما كان مسيطراً في القرن التاسع عشر، أثر على الدراما الرومانطيقية، تأثيراً عززته مساهمة الممثلين (وبخاصة فردريك ليمتر وماري دورڤال) في هذين الميدانين. أخذت عنها الدراما الرومانطيقية، الأمكنة السرية، الأوضاع المغامرة (مؤامرات، خطف، تنكر وتعرف)، اللون المحلي، الشخصيات الهامشية الموسومة بالأهواء أو القدر، وفيما بعد بدا تأثيرها واضحاً على الدراما البرجوازية (ديماس الأبن)، كما أن الأنواع الرصينة أفادت من تقنياتها الدرامية محاولة في نفس الوقت التمايز عن نوع شعبي يستجيب للميل نحو العاطفة والبكاء. أظهر أرتو وعدد من النقاد الحديثين شيئاً من

الحساسية إزاء التباس الميلودراما، ذلك لأنها كما كتب أ. ايبرسفيلد «لا تحتمل المحاكاة الساخرة (لأنها تشتمل على محاكاة ساخرة خاصة بها) كما لا تحتمل تمثيلاً من الدرجة الأولى» («الميلودراما» (*الأنسيكلوبيديا اينيفيرسالي*).

Brooks P., «Une esthétique de l'étonnement», *Poétique*, 1974, n°19. -Hays M. & Nikolopoulou A. (dir.), *Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre*, New York, St. Martin's Press, 1996. -Przybos J., *L'entreprise mélodramatique*, Paris, José Corti, 1987. -Sabtier G., *Le mélodrame de la république sociale et le théâtre de Félix Pyat*, Paris, L'harmattan, 1998. -Thomasseau J.-M., *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984. -Coll.: *Mélodrame et roman noir, 1750-1890*, S. Bernard-Griffiths & J. Sgard (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000.

باسكال رياندو

راجع: مسرح الجادة؛ الدراما؛ الأهواء؛ المسرح الشعبي؛ الڤودڤيل.



نتاج أدبي، آثار كاتب (العمل، الصنعة..) ŒUVRE

عن اللاتينية *(opus, opera)* تعني هذه الكلمة «Œuvre» «ما صُنع، ما نتج عن عمل متعمد». بهذا المعنى الأول، يمكن استخدامها للدلالة على أشياء مصنوعة مختلفة. ولكن في استعمالها المعلق، والأكثر تداولاً، يحيل إلى فكرة «النتاج الفني»، الشيء الذي خلق لغاية جمالية. بقي أن نذكر أنه حتى بهذا المعنى المخصوص، يشتمل على مضامين ومعان إضافية متنوعة، مما يجعل من هذه اللفظة، في الميدان الأدبي، واضحة من حيث الظاهر، ولكن من الناحية العملية موضوعاً لأنزياحات لا تعرف التوقف.

«أثر» كلمة تحيل إلى كل، إلى مجموع. وهكذا يمكن الكلام عن «أثر» لموليير أو لشكسبير أو لهيغو. . . للإحالة إلى كتّاب كامل، على نقيض فكرة نص أو قصيدة، التي يمكن أن تنطبق على قسم فقط (*«أزهار الشر»* هي الأثر و*«الضفيرة»* هي قصيدة، جزء من الأثر). وبمعنى آخر أكثر حصراً، تعني كلمة «نتاج» مجمل آثار كاتب ما (نتاج هيغو)؛ وفي هذه الحال، نشعر غالباً، بحكم عادة متبعة بالنشر، بالحاجة إلى التحديد بواسطة الجمع والنعت: «الآثار الكاملة»، يستخدم النقد الفني شكلاً نادراً، المذكر للدلالة على الشيء نفسه: يحيل النتاج المرسوم لميكال انج على مجمل إبداعاته التصويرية. في مثل هذه الاستعمالات، تدل كلمة نتاج على الشيء. ولكن كلمة «نتاج» تستحضر أيضاً فكرة العمل المبدع الذي يمكن إدراكه في كل واحد من المنتج سواء كان جزئياً أو كاملاً («الضفيرة» هي من «نتاج» بودلير). أدى هذان الأمران إلى إثارة مسألتي النية والاكتمال. فكرة أثر فني أو أثر أدبي تستدعي إرادة

(الفن بمعناه الأول، هو عمل مقصود لإبراز مهارة). وكذلك، فإن الحس المشترك، يعتبر أن هذه الإرادة الصادرة عن نفس الموضوع تعبر عن نفسها بطريقة منسجمة: كل نص، كل نتاج بالمعنى (1) لكاتب ما سيشكل جزءاً مكوناً ومتمماً لآثاره (الكاملة) بالمعنى (2). في المقابل، يأخذ كل عنصر معناه، بحسب موقعه في النتاج الكبير (وهكذا فإن من لا يقرأ سوى *«خاتمة» «القصائد الزحلية»* لفيرلين يلاحظ أنه برناسي، ومن يقرأ مجمل الديوان يلاحظ أن مواقفه أكثر غموضاً، ومن يقرأ مجمل كتاباته، يلاحظ تطوره، كما يلاحظ أن الاتجاه البرناسي ليس خاصية مميزة لنتاجه). بحيث أن المعنى الدقيق للكلمة في كل من استعمالاتها يتوقف في آن معاً على مضمر (ما من نتاج إلا في الفن) وعلى فعل تجريبي قوامه تقطيع البنية المجموعة (قصيدة، كتاب، مجموعة كتابات. . .). يضاف إلى هذه الإرباكات في الاستخدام، في حال الأدب، مصدران للالتباس. يأتي الأول من فكرة أن النتاج يشكل كلاً ناتجاً عن قصدية، تكتمل هذه الرغبة في الكل وحده، ولكن كل جزء منه يؤكدها، ولكن بطريقة تتلاءم بشكل أو بآخر مع خصائص المجموع. وهكذا، يمكن الكلام عن أفضل عمل بالنسبة للمؤلفات التي تظهر وكأنها الأفضل في تمثيل قصدية الأديب، والأكثر إبلاغية، واعتبار الكتابات الأخرى ثانوية. يعزز من هذا الموقف، واقع أن الأدباء، قد يصرحون بأن عدداً من مؤلفاتهم لا تتلاءم مع الصورة التي يريدونها «لنتاجهم»، وقد يقدمون على تغييرها (وهذا ما فعله كورناي سنة 1660 عندما أعاد النظر جذرياً بمؤلفاته الأولى) بل وقد يقدمون على التنصل منها وإلغائها (وهذا ما فعله في نهاية القرن التاسع عشر ب.ج. جوف بعدد من كتبه). من هنا يبدأ الارتباك في عملية تحديد ما ينبغي تلقيه وتحليله. يتطلب إلغاء أو استبدال بعض الأجزاء تغييراً في بنية الكل، وبالتالي في دلالتها. تتمثل الحالة القصوى في اكتشاف قسم غير منشور وغير معروف من نتاج أديب، والذي يمكن أن يغير الرؤية السائدة حول جماليته وأفكاره. مصدر ثان للإرباك ناجم عن الترادف المتداول غالباً على الساحة الأدبية بين «نتاج» و«نص». غالباً ما يتقاطع هذان المعنيان ولكنهما غير متطابقين. يمكن للنتاج، وهذا هو الغالب، أن يتشكل من نصوص عدة: تعدد الروايات للنص الواحد هي الحالة الفاقعة. من جهة ثانية، النص بالمعنى الدقيق هو موضوع شفهي مكتوب لا يفترض بالضرورة وجود أديب (قد يكون جماعياً، مجهول المؤلف، إلخ) ولا قصدية جمالية. يمكننا القول إن استخدام النص يقابل المعنى الواسع والقديم للأدب (جميع ما هو مكتوب) كما المعنى الحديث والأكثر تحديداً للنتاج (المنتجات النصية الجمالية

القصد). ومهما يكن من أمر، فإن التنظير انطلاقاً من نص أو نصوص، أو انطلاقاً من أثر أو آثار لا يفضي إلى نفس النتائج. لا تقود معطيات أساسية للنصية (العلاقات مع نصوص أخرى على سبيل المثال) بالضرورة للانتماء إلى الفن الشفهي، وبالتالي إلى تطبيق لفكرة النتاج.

تكونت فكرة الأثر الأدبي أساساً من خلال التفكر بالأدب سواء لجهة الخلق، وسواء لجهة التلقي. فيما يتعلق بالتلقي، كما سبق ورأينا، يدور الأمر على التفكر والتأويل. إنه يشكل وحدة للحفظ والصيانة، وفي ممارسة نشر الآثار الكاملة، كاملة بقدر الإمكان، بما في ذلك المسودات والمراسلات الخاصة. كما قد يكون شكلاً من أشكال التصنيف والانتقاء إعادة نشر آثار مختارة المقترنة مع فكرة أروع ما كتب، لتحديد القسم الذي أبدعه كاتب واعتبر الأكثر نجاحاً وأهمية. فيما يتعلق بالخلق، تأكيد فكرة الأديب، المقترنة بالحظوة المتزايدة للكاتب وبانتشار الصورة الإيجابية للموضوع الفردي، تتضمن تقديم كل وحدة من كتاباته على أنها قسم من بناء، يشكل كلاً، هو يشكل الآخر «النتاج» الخاص، مما يتطلب خيارات جمالية وأسلوبية، ومما يتطلب أيضاً لدى بعض منهم، خيار اللعب على توقيعين أو عدة تواقيع، بحيث لا يلقي القسم التجاري من مؤلفاتهم بظله على منزلة القسم الضارب في الأدب الضيق الانتشار (أو العكس). إزاء مجمل هذه القضايا، غالباً ما ينبغي التعامل مع النتاج في علاقته مع فعل الخلق، وليس فقط من خلال الموضوع ـ الخاضع لوضعية النصوص المعرفية واستعمالاتها ـ الذي يشكله.

يفسر لنا تاريخ تطبيقات مفهوم النتاج التغييرات التي طرأت على معنى اللفظة. ترتبط المرحلة الأولى بتحديد هوية الأديب والتي تجلت منذ العصور القديمة، وبعد مدة من الكسوف النسبي في العصر الوسيط. ارتبطت مع تاريخ المكتوب: النتاج الشفهي، المنفتح على محفوظات الذاكرة والنصوص المحفوظة المتنوعة، مما يعرضه للتبدل وعدم الثبات وسوء النسبة. أطلق ظهور المطبعة السوق الأدبي، وقاد إلى نشر الآثار الكاملة ـ بما في ذلك في ما نشر في حياة الأدباء وبإشرافهم، كما دشن ذلك في العهد الكلاسيكي كورناي، ثم راسين. وهكذا ظهر تصور للأدب يومذاك يربط بين الأديب ونتاجه، بل وحتى بين «النتاج والرجل»، تصور عزز القصدية، بل وحتى، لم يعد يبحث في النتاج إلا عما يعبر عن الرجل (مما يعني أنه في حال الحكم على الأثر بأنه جميل، فهذا يعني أن الرجل الذي كتبه هو «جيد»). في مواجهة هذا، وفي مواجهة البوح الوجداني للرومانطيقية، تحركت اتجاهات الفن للفن لتقديم الأثر على الأديب جاعلة منه غاية في ذاته وهكذا ظهر استخدام «النتاج» كبناء مطلق (مع غوتييه

مثلاً). في القرن العشرين، تعايشت هذا المواقف المختلفة جنباً إلى جنب، وإن متصارعة أحياناً. تعرض مفهوم النتاج لنقد صارم، مرتبط بنقد «الموضوع»، وبفكرة أزمة هذا الأخير. مع الشكلانيين، ظهرت نظرية ترى أن الموضوع الخاص بالأدب، ليس النتاجات (الكتب أو النصوص) ولا النتاج (مجمل ما يؤلفه أديب) ولا حتى جميع الآثار الأدبية («الأدب») وإنما هو الميزات والخصائص التي تجعل هذه النصوص مختلفة عن سواها، أي الأدبية. زادت البنيوية من حدة هذا التحول. يمكن دراسة البنى على مستوى أثر (كتاب، نص) ولكنها تحيد عن الكاتب وعن قصديته الملازمة، والتفرغ للنصية وحدها في مثوليتها. قادت نظريات «النص» وبالترابط معها «موت الكاتب» إلى انعدام مفهوم النتاج كأداة للتفسير. كما أن إعادة النظر بمفهوم النتاج، اكتملت أيضاً من جهة المبدعين أيضاً. كانت أكثر جذرية في الفنون البلاستيكية منها في الأدب. ولكن اللجوء، في هذا الأخير، إلى الآلية طرح مسألة الأديب والنتاج الذي صار «قابلاً للذوبان». من جهة أخرى وبتأثير من الظاهراتية، تحول الانتباه من المشروع نحو الظاهرة: وهكذا رأى بعض المنظرين كبلانشو (سبق لمالارميه أن خط هذا الطريق) أن كل نص ليس مرحلة أو حجراً في نتاج يبنيه الأديب، وإنما هو محاولة للإمساك بشذرة من خطاب متسام، لم يعد الموضوع الختامي موضوعاً مبدعاً وجميلاً وذا دلالة، وإنما فضاء ما ورائياً قد تصله اللغة أحياناً. وصلت التفكيكية والأطاريح الأصولية المتعلقة بالبينصية المعممة، بهذا التصور إلى مداه الأقصى. في المقابل، هناك عودة لفكرة النتاج المترابطة مع فكرة الأديب والكاتب ـ أو الفنان ـ أو هي على الأقل، لا تزال تتابع طريقها.

Blanchot M., *L'espace littraire*, Paris, Gallimard, 1955. -Derrida J., *L'écriture et la différence*, Paris, Gallimard, 1967. -Fraisse E. & Mouralis B., *Questions de li!térature*, Paris, Le Seuil, 2001. -Mckenzie D.F., *La bibliographie et la sociologie des textes* [1986], trad. Paris, Cercle de la Librairie, 1991. -Mckenzie H.-J. & Chartier R., *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984. -Coll.: *The New Historicism, New York-London, 1989.*

آلان ڤيالا

راجع: مؤلف؛ تحفة (عمل رائع)؛ الخلق الأدبي؛ كاتب؛ علم الجمال؛ فقه اللغة؛ نص.

النثر PROSE

«كل ما ليس منظوماً هو نثر»، قال م. جوردين، وهذا التحديد هو بدون شك الأكثر بلاغة: النثر هو الشكل الأكثر استخداماً من التعبير اللغوي. وهو عريق جداً في فن اللغة.

احتل النثر في تحديدات الأدب المتغيرة عبر الزمن، احتل حيزاً مهماً من الفن الأدبي، وذلك منذ تلك الفترة التي لم يعد فيها هذا الأخير محصوراً بالشعر الموزون. يشكل النثر الشكل الأكثر ملاءمة لقول «الحقيقة»: في الآداب ـ الجميلة هو المرادف للتاريخ والخطابة (وفي قلب هذه الأخيرة، ليس فقط للفن الخطابي، وإنما أيضاً للمقالة والأشكال الحوارية، وهذا منذ أفلاطون). شكل هذا التعارض القائم بين الشعر والنثر، ولزمن طويل، بنية أساسية من بنى تصور الأدب. ولكن، ومنذ زمن مبكر جداً كان موضع تساؤل. وهكذا فإن مونتيني قال في *«الأبحاث»* إنه يورد استشهادات من نثر أفلاطون باعتبارها من «الشعر الأول». في القرن السابع عشر، جهد بيليسون (*شعر نثري ونثر شعري*) في عرض مخاطر نثرية الشعر، وتبيان المصادر الشعرية للنثر، رغم تسليمه بأن الأبيات الشعرية، هي الوسيلة المناسبة لإبراز عهود اللغة المميزة. ولكنه، يندرج في خط غيز دي بلزاك، الذي كان يعتبر يومذاك بسبب كتابه *«رسائل»* (1624) بخاصة، أستاذ النثر الفني في فرنسا. والواقع، أن التعارض بين النثر والشعر، أخذ يتراجع شيئاً فشيئاً، إلى أن أزالت قصيدة النثر الحدود، وبات مقبولاً أن الدال اللغوي يمكن اكتساب الأدبية في النثر، كما في الشعر.

إذا كانت معايير الوزن، وتحديد الملفوظة الشعرية، متعددة ولا تقبل النقاش (شكلية: الإيقاع، وحدات عروضية، جرس، إلخ؛ دلالية: غنائية، مجاز، إلخ)؛ فالأمر فيما يتعلق بالنثر لجهة الأصالة، يدور على تبيان ما لا يكونه. المسألة في النثر تكمن في النثرية النفعية الملفوظة. النثر هو الملفوظة الخام أو المباشرة، الخادمة والشفافة ـ تعمل في خدمة الفكرة ـ، أساساً تفتقد الدلالة بذاتها: في النثر «يجب المصاقبة بين اللفظ والمعنى، وتحقيق تجميع العلامات الملائمة، دون زيادة أو نقصان، لنسج الأفكار» (لانسون). ولهذا فإننا نجد أبياتاً شعرية، نرى خلفها قصدية النثر. سرعان ما نجد الأخلاق والعرف في الخطاب المتعلق بالملفوظة النثرية، التي تصبح مثيرة للاهتمام، إذا ما اندرجت هذه الملفوظة ضمن تصور جمالي معلن، كما هو الحال في البلاغة أو المواعظ. يصبح النثر عندها أداة للخطاب، لمعاهدة، لرسالة، لتقعيد بياني قوي: ذلك لأنه تاريخياً الشكل الأبرز للبلاغة، وبالتالي للفن الخطابي الشفوي. يغدو أداة متوخاة، بماديتها اللفظية، بالقدر الذي، تتأتى قصدية الملفوظة المعبر عنها، من ممارسة اجتماعية محترمة وتستمد سلطتها من القواعد القديمة «لفن الخطاب». واقع، أساساً، غير قائم بحد ذاته، ذلك، لأنه دائماً وفي كل مكان، باعتباره ملفوظة تتجاوز ذاتها، يطرح النثر تحدي المفهمية. تناولت

تحليلات العصور القديمة والمرحلة الكلاسيكية، الإيقاعات الخطابية، الدوائر الكلامية والبنى الخاصة بالنثر، طلباً لتعبيريته، وبالتالي إزاحة النثر عن جانب الشعر، لا لتأمين احترام جمالي له فحسب، وإنما من أجل إقامة كيان مفهومي له. وهكذا، فإن الأب باتيه في كتابه «*محاضرات في الآداب ـ الجميلة*» يتناول الإيقاع والجرس، كما لو أنها مؤثرات خاصة للخطاب النثري تهدف إلى جذب انتباه السامعين. والواقع، أنه وخلال فترة طويلة، لم يكن هم «أسلوبية النثر»، سوى البحث والوصول إلى أطياف الوحدات المقطعية، الأبيات، الإيقاعات، والجرس الناجمين عن التقسيمات النحوية للجملة، أو للمقطع. كان ينظر إلى الكاتب النثري، الذي لا يمتلك الذوق الحسن، لتقديم زوايا التحليل هذه باعتباره «كاتباً مكروهاً»: وهكذا رأينا بلزاك أو ستاندال، يرفضان ميزة أسلوب يرياه غير موجود، لأن أداة التحليل المستخدمة للتعرف إليه تظهر مدى حراجته. في المقابل، بوسييه أو فينيلون، ثم روسو وشاتوبريان، وبخاصة فلوبير، ومن ثم سيليل، أدباء نثر، تميزوا بكتابة تنظر (وتسمع) بقوة إلى ناحية الإيقاع، وحتى للأبيات الشعرية (البيضاء)، اعتبروا أسلوبيين في مرحلة مبكرة جداً. ومع ذلك، فإن عادة قطر النثر بالشعر، أخذت تتغير في فرنسا، منذ القرن الثامن عشر، مع بوفون: يمكن للنثر ـ يقول ـ أن يصور أفضل من الشعر، ذلك لأنه متحرر من سلسلة قيود عروضية وشكلية. في النصف الأول من القرن التالي، ومع مقالات ستاندال وبلزاك، وهيغو، وبخاصة نوديبه الذي قدم ضمانته العلمية كلغوي وفقيه في اللغة («عن النثر الفرنسي وديدرو») «*ريفي دي باري*» 1830»، انطلق تفكير، حول طبيعة الملفوظة النثرية. مسألة الشعر، لا تزال مهمة فيها. وهكذا، تساءل بلزاك عن إمكانية عدم اكتمال جمالية النتاج الجديد: الشعر بدون وزن قد يكون عجزاً؟ ربما كان كل ما قام به (الأديب) هو تعيين الموضوع لشاعر كبير ما، يا له من ناثر تافه! ربما كسبته الصوفية بوجودها في اللغة الغاية في الإيجابية لبلدنا، والمرغمة على السير بخط مستقيم، كما القطار على خط سكة الحديد» (*مقدمة الكتاب الصوفي* 1835 ـ 1836). تلخص الصورة النثرية لخط سكة الحديد هذه الضرورة للغادي، وهي نفسها التي تقود الملفوظة النثرية، والتي تقلب التراتبيات التقليدية، لما هو نبيل وشائع في الأدب. عذر بلزاك، بعدم قدرته على رفد جملته بالإيقاع، ودعوته إلى شاعر متفوق، ينبغي ألا تخدعنا: ففي هذه السطور تكريس لشكل، سيقول عنه ميشليه بعد فترة وجيزة أنه «أكبر أنواع العصر». وفي موازاة ذلك، أفاد بودلير من المصادر المترجرجة والمهدمة للنثر، في قوله للشعر،

جاعلاً من كل محاولة للفصل بينهما محاولة عقيمة. حدث هذا الانقلاب في القرن التاسع عشر، ذلك لأن تلك المرحلة كانت مفصلية في الحقل الأبيستيمولوجي الغربي، الذي اقتضى اتساعه وتجديده ظهور لغة مختلفة. حتى ذلك الحين كان الشعر أو النثر الفصيح المتسمين بالجزالة والنبل وحدهما يملكان حق دفع قيم العقل والعلم. ـ لقد تحاشى الخطاب الفلسفي ـ بالإضافة إلى محاولات الشعر التعليمي ـ ببرهنة لا تنقض للفكرة المنقولة نثراً، تحاشى منطقة الاشتباه، حيث يتناول النقد نوعية التعبير، لا صوابية الفكرة. في القرن التاسع عشر، إذا كانت الخطابات العلمية، والسياسية، أو الدينية، والفلسفية بكل تأكيد، استمرت باستخدام النثر كحلة تعمل في خدمة حقيقة تشرع استخدامه («نثر الناس» بحسب فوكو)، حصلت ثورة في استخدام المعارف أضافت لصالحه النثر السردي الروائي. بادعائه الحق في التعبير عن مختلف أنواع الخطاب، السياسي والنفسي والجمالي، فجر النثر الروائي مختلف الأنواع الأنطولوجية الموجودة قبلاً. هذه هي التجربة التي جسدها كبار الروائيين. لقد استخدموا ملفوظة لم تكن موجودة بما هي عليه كشكل، غير مرئية، ومفتقرة للدلالة، لتتولى حمل خطابات كثيفة ومسؤولة: خطاب العلم، خطاب الأخلاق، الخطاب التناظري، إلخ. وبالتالي، فإن جمعها خلق اتجاه، وصيرورة طرق منتقاة لملفوظة عَقَدية، من أجل وضعها في خدمة نثر، هو نفسه يعمل في خدمة خيال. إنها تجسد الدمقرطة الملتبسة لهذه الخطابات: وحدها عالمية النثر، بحكم حريتها الشكلية والنظرية، تجعل هذه الدمقرطة ممكنة. تغدو لغة الواقعية (أورباخ)، وبسبب هذه النثرية التلفظية، غالباً ما تم التعامل مع الواقعية على أنها ابتذال ومناهضة للشعرية. غير أن القرن التاسع عشر، هو أيضاً، شهد تطوراً سريعاً، إذ عرف طوال ما يقرب من ستين سنة، المعركة التي وضعت طوال عدة قرون النثر الشعبي في مواجهة مع الشعر النبيل، ولم يتوقف كتاب النثر ما بين 1870 ـ 1900، عن البحث، عن شكل يجمع بين الميزات الملازمة لهذين النوعين: هذا هو حال النثر الفني للإخوة غونكور. كتب لانسون بحثاً عن الفن في النثر، مفنداً الزعم القائل بعدم إخضاع النثر لمقتضياته «الخصوصية، الوضوح، الإيجاز، الإبانة، التنظيم» إعاد إلى الأذهان أولوية النفعية والشفافية. وجهة نظر لانسون ليست كاريكاتورية، إنها تثبت بكل بساطة، صعوبة التفكير بالنثر إلا من خلال ثنائية متدرجة: المرحلة الأولى: ملفوظة مرجعية، المرحلة الثانية ملفوظة «شعرية»، يعبر هذا الترتيب عن القيمة. وواقع كون الخطابات النظرية التي دارت حول النظم والشعر، قد تكاثرت طوال القرن العشرين، فيما كانت

التحليلات التي تتناول النثر، محصورة بإنجازات نوعية مخصوصة (الرواية، الحكاية، الأحاديث) مهملة القالب التلفظي الأساسي، يكشف هذا الواقع عن ضيق لم يجد حلاً، في القدرة على تحديد النثر ضمن معنى لا تقعيدي ولا وصفي. غدت الظاهرة اللغوية لأولية الكلام المنثور على الكلام الشعري بحسب ترتيب الاستخدام، وإن كان معكوساً من الناحية الجمالية (الشعر أرفع وأفضل من النثر)، وغدت إشكالية تاريخية في القرن التاسع عشر: نجم عن هذا صعوبة المقاربة التحديدية لحقيقة هي دائماً (دون/ أو تتجاوز) ما تعتمده كركيزة.

Auerbach E., *Mimesis. Dargestelle Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke AG Verlag, 1946; trad. fr. C. Heim, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968. -Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966. -Lanson G., *L'art de la prose* [1908], Paris, La Table ronde, 1996 (avec une présentation de M. Sandras). -Mallarmé S., *La musique et les Lettres* (1895), in *Œuvres complètes*. H. Mondor & G. Jean-Aubry (éd.), Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1945.

إيريك بورداس

راجع: الآداب ـ الجميلة؛ الخطاب؛ الفصاحة والخطابة؛ البحث؛ الحوار؛ التاريخ؛ قصيدة النثر؛ الشعر؛ فن الخطابة وعلم البيان؛ الأسلوب؛ البيت الشعري، التقطيع.

نجاح SUCCÈS

بالمعنى الأكثر اتساعاً، والذي بات بالياً اليوم عنت هذه الكلمة، نتيجة عملية، أو مهمة (وهكذا كان يقال في الفرنسية الكلاسيكية «نتيجة جيدة أو سيئة»). فيما يتعلق بالأدب، يدور الحديث عن «نجاح في المكتبة» أو نجاح مبيع «الكتب التي طبعت بأعداد كبيرة»، أي إقبال عدد كبير من القراء على شراء كتاب معين. كما يدور الحديث عن «نجاح في التقدير» بكتاب استقبله النقاد بحفاوة، ولكنه لم يلق رواجاً كافياً في سوق المبيع. تقاس «حظوة» كتاب أو أديب بمدى التقدير الذي يحظى به لمدة طويلة، بما في ذلك ما بعد موت الأديب.

لم تتشكل فكرة النجاح التجاري للكتاب الأدبي إلا بدءاً من القرن السابع عشر، متماشية مع الممارسة الموازية. كان عدد النسخ الشائع طباعتها يتراوح ما بين 1500 و3000 نسخة. يتناول النجاح بشكل أساسي المؤلفات الدينية والمسرح. تماثل الأولى الاستخدام المسيطر للمطبوع. النجاح الأقوى الذي عرفه القرن كان لـ*«الكتاب المقدس»* المعروف باسم «دي مون» أي الترجمة التي قام بها الجنسيني ليه ميتر دي ساسي (1667 ـ 1695). عمل جمهور المؤلفات الدينية، وبشيء من التوسع

إلى نجاح بعض المؤلفات التناظرية أو الردود كما هو الحال مع *«أبرشيات»* باسكال (1656 ـ 58). فيما يتعلق بالمسرح فإن مسرحية تعرض 20 مرة (أي ما يشكل نجاحاً وسطاً) أمام 500 مشاهد، تشير إلى أن جمهورها هو 10000 شخص. عملية الطبع تكون قريبة من هذا، وغالباً ما تقوي القراءة والمشاهدة إحداهما الأخرى. عرفت مسرحيتا *«السيد»* *«واندروماك»* نجاحاً مميزاً، كما أن *«تيموقراط»* (1656)، مأساة غزلية كتبها توماس كورناي لامست ما يزيد على 50000 شخص. كما عرفت الرواية أيضاً، في تلك المرحلة نجاحاً في المبيع، النجاح الأبرز كان لترجمة *«قزمان الفراش»* مع 50000 نسخة. استمر المسرح في القرن الثامن عشر بإمتاع جمهور عريض، واتسع نطاق الرواية، وهكذا عرفت *«هيلوييز الجديدة»* مئة طبعة ما بين 1761 و1800. في القرن التاسع عشر، ومع انتشار التعليم، سجلت الكتب المدرسية أعلى أرقام المبيع: سجلت الكتب المدرسية في نهاية القرن أرقام مبيع بالملايين. وحده كتاب *«جولة طفلين في فرنسا»* (1898) كتاب «لاصفي» استطاع مزاحمتها. تم تقسيم الحقل الأدبي الحديث إلى دائرتين، نجاح المبيع مخصص للمؤلفات «الواسعة الانتشار»، فيما المؤلفات ذات «الانتشار الضيق» تجلب «نجاح التقدير». يطبع من رواية تفوز بجائزة غونكور 80000 نسخة على الأقل، و300000 في الأعم الأغلب. طبع من *«العاشق»* لمارغيريت ديرا (1981) ما يقرب من مليون نسخة. تزاحم هذه المبيعات مبيعات الكتب المدرسية، وتتجاوزها. يزداد مع الأيام، الإفادة من المؤلفات التي تلقى نجاحاً مميزاً في الوسائل الإعلامية المختلفة: طبعة (فخمة وطبعة على شاكلة كتاب الجيب)، أفلام سينمائية، اقتباسات تلفزيونية أو مسرحية... هناك العديد من الصحف أو اتحادات المكتبيين، ينشرون بانتظام العناوين الأفضل مبيعاً أو البست ـ سيلرز. في مواجهة هذا، يؤمن نجاح التقدير، الحكم الذي يصدر عن النظراء والذي يميل إلى الكشف عن دائرة التوزيع الضيق. مع ظهور هذه الدائرة في القرن التاسع عشر، فإن المنزلة البارزة التي احتلها كل من بودلير وفلوبير ومالارميه لا تمت بصلة للنجاح التجاري، وإنما هي ناجمة عن تقدير زملائهم لهم.

عندما يجري الحديث عن «نجاح» كتاب أو مؤلف، غالباً ما يستبطن هذا الحديث غمزاً من قناته، بمعنى أنه يضحي بالنوعية أو الأصالة طلباً للتسويق التجاري. وكذلك يجري الحديث انتقاصياً عن «النجاح الفضيحة»، وذلك بهدف ترويج كتاب، لا لنوعيته وإنما لأنه يستفز أو يتحدى. مقولة النجاح إذن مميزة، وإنما هي، وبشكل من الأشكال، غالباً ما تكون بخلاف القيم الأدبية السائدة. كما بإمكاننا

ملاحظة «ستراتيجيات للنجاح» عندما يسعى الأدباء أو الناشرون إلى الحصول على أعلى نسبة مبيع ممكنة. يقابل ذلك «ستراتيجيات الاعتراف» التي تهدف إلى الحصول على تقدير النظراء، لا على طبع نسخ كثيرة، نجاح التقدير لا نجاح المبيع. يمزج بعض الأدباء بين الاثنين، بما في ذلك النشر بإسمين. وهكذا فإن جاك لوران، روائي من «الهيزار Husards» وأكاديمي، نشر أيضاً روايات مغامرات باسم سيسيل سان لوران *«انجيليك ماركيزة الملائكة»*. تكشف مثل هذه الحالات عن الحاجة المزدوجة التي يفرضها الحقل الأدبي: المبيع، لضمان الاستقلالية المادية، والتقدير للفوز بالاستقلالية الرمزية. كذلك فإن مسألة النجاح تفترض تصوراً للقيم الأدبية. في الحالة المثالية، الأصالة، بل وحتى الطليعية، التي تبتعد عن النجاح التجاري المباشر، تحصل عليه بعد ذلك عن طريق خطوة النتاج: «الكلاسيكيون» في الأدب، هم غالباً على شيء من محدودية الجمهور في البدء (رغم أن موليير أو راسين أو روسو الذين سبقت الإشارة إليهم عرفوا نجاحاً كبيراً) لكن ما أن يكرسوا، حتى يعاد طبع نتاجهم بشكل كبير، ويوزع على نطاق واسع بفضل «المدرسة» والواقع أنه في ميدان «الحظوة» الأدبية، عمليات الاستشهاد بالنصوص، المعارضة، المحاكاة الساخرة، التفسير والشرح، والشهرة، تعيد التذكير ببعض المؤلفات، التي تمثل إذ ذاك دور النماذج الدينامية. هذا أمر يحدث في كل العصور، ويشكل تدريجياً البنية الشرعية التي تمثل في مؤلفات التاريخ الأدبي وفي التعليم.

Martin H.J., *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e s.*, Genève, Droz, 1969. -Saint-Jacques D. (dir.), *Que vaut la littérature?* Québec, Nota Bene, 2000. - Viala A. (dir.), «Qu'est-ce qu'un classique?», *Littératures classiques*, n°.19, 1993: *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

آلان ڤيالا

راجع: الكتب الأكثر رواجاً؛ الحقل الأدبي؛ النشر؛ المؤسسة؛ السوق الأدبي؛ الأصالة؛ الإشهار؛ القيم.

النحو (قواعد اللغة) GRAMMAIRE

يرجع أصل الكلمة إلى اليونانية (grammatikè) وقد عنت أول الأمر: «الكتابة السليمة» (أي وفق القواعد). وانطلاقاً من هنا عنت تحليل أنماط التراكيب المعتمدة في لغة من اللغات. هناك إذن أصلان للمعنى. يشتمل الأول على التعليمات حيث تشير الكلمة إلى قائمة بالقواعد أو سلسلة توجيهات عملية. ويشتمل الثاني على المعاني الإيضاحية والتبيينية. وهنا يمكن أن تدل على أمرين. فهي تدل أولاً على

الأهلية أو مجموعة القواعد التي استبطنها أفراد جماعة اتفقوا على شيفرة تعبيرية تجعلهم قادرين على تأليف وفهم ملفوظات خاصة لا تقف عند حد. وهي تدل ثانياً على النموذج الذي يتولى مُنَظِّر بناءه لتبيان هذه الأهلية. طبقت هذه الكلمة على اللغة ولكن معناها اتسع ليشمل كل أنواع اللغات (وهكذا تم الحديث عن قواعد الفيلم، قواعد الحكاية. . .).

أول كتاب قواعد مهم هو كتاب قواعد السنسكريتية وضعه بانيني (القرن الرابع قبل الميلاد). غير أن الموروث النحوي الغربي نما في اليونان. عرفت هذه البلاد الفلسفة في زمن مبكر جداً من جهة، وكذلك عادة شرح النص من جهة ثانية: التي وصلت أول مرة إلى خواتمها مع بحث دينيس دي تراس الذي أقام تصنيفاً للأنواع النحوية (النوع، العدد، أجزاء الخطاب). النحو اللاتيني (دونات، بريسيين، فارون» نحا نحو الموروث اليوناني، وغلب على التعليم محدداً بذلك وحتى القرن التاسع عشر شكل قواعد اللغات الأوروبية الحديثة. هاجس إقامة نحو في فرنسا إزداد قوة مع ظهور «الأكاديمية»، التي جعلت إحدى واجباتها إعداد نحو ولكنها لم تتوصل أبداً إلى ذلك. كتب فوجيلا «*ملاحظات*» (سنة 1647) أول أساس لقواعد اللغة الفرنسية وهي منبثقة من أعمال تحضيرية أعدها للمشروع الأكاديمي. في موازاة التفكير باللغات الخاصة، ظهرت ضرورة نظرية عامة كلغة وسعها نحويو القرون الوسطى، وفي القرن السابع عشر، مفكرو بور ـ رويال في كتابهم «*القواعد العامة والقياسية*» (1660).

جميع هذه القواعد هي تعليمات. ذلك لأن واقع النحو الذي استمر طويلاً كان دوره في التعليم. هذا ما حدث في اللاتينية، تعلم اللغة سبق مقاربة النصوص؛ وهكذا غلب تعلم القواعد على الصفوف الدنيا (سنة 1766 أسست في فرنسا الإجازة في القواعد لاختيار الأساتذة الذين يدرسون حتى «نهاية المرحلة المتوسطة).

في القرن التاسع عشر بشكل خاص انتشر علم قواعد تاريخي يدرس ظروف تغير اللغات ويقارن فيما بينها. تعتبر الألسنية العامة المعاصرة الوليد البعيد لأعمال بور ـ رويال، ولكن كان عليها في مرحلة انبجاسها أن تقطع مع الموروث التقعيدي المطبق على اللغة المكتوبة.

للقواعد بالمعنى الإيضاحي التبييني تواطؤ مزمن مع الأدب: فمن جهة، فإن القواعد المدرسية، شأنها في ذلك شأن المفاهيم، تنهل من الأدب الأمثلة التي تدعمها، ومن جهة ثانية، غالباً ما قدمت القواعد على أنها أدوات لتعليم التصحيح

الأدبي وإملاء مجمل القواعد التي ينبغي التقيد بها عندما نكتب. وهكذا فإن بوالو في كتابه «*فن الشعر*»، (1674) دعا إلى التمكن من اللغة قبل مباشرة الكتابة «مختصر مفيد، بدون اللغة حتى الكاتب الشديد الإلهام، مهما حاول ومهما فعل هو دائماً كاتب رديء» ـ حتى وإن كان الإستخدام الأدبي قد أخذ بعين الإعتبار احتمال «الجوازات» الشعرية. الشعر الحديث، بخلاف ذلك، إتجه نحو التفلت من قيود القواعد اللغوية والبقاء غالباً على مسافة منها.

تم إرساء مفهوم القواعد لمعالجة قضية اللغة، وما يتعلق باللغات القديمة بشكل خاص، وباللغة المكتوبة. والواقع أنه في فرنسا قدم الأدب النموذج «الحسن الإستعمال» منذ بدايات وضع قواعد اللغة الفرنسية: أعلن «ڤوجلا» أنه يجب إرساء القواعد «بحسب الطريقة التي تتكلم بها «المدينة» (باريس) والبلاط و«*وفق الأصول المتبعة في كتابات أفضل كتابنا*» الذين ينعتهم بأنهم «أفضل أساتذتنا». وهنا مكمن أول ارتباط جوهري بين الأدب والقواعد. وبالتالي فإن القواعد تقدم لنا حالة مزدوجة الغرابة: إنها تقرر قانون اللغة الذي غالباً ما يجافيه الأدب وإن كانت تمتلك جوهر سلطة أدبية. ومع ذلك هناك ممارسات أدبية لا تعبأ بالقواعد ـ نذكر على سبيل المثال استخدام «الجووال» الكيبيكي عند ترامبلي أو الكريبول عند غليسان ـ وهي بهذا بالذات تعني اختيار أسلوب معارض للقاعد الثقافية المسيطرة. كما أن القواعد حتى يومنا هنا مبنية بشكل أساسي على ما هو مكتوب، ونادراً ما تأخذ بعين الإعتبار الشفاهي، رغم أنه مع ذلك هو الشكل الأول للغة والذي غالباً ما يحاول الأدب جعله في صميم الكتابة. ومهما يكن من أمر، سواء كانت اللغة شفوية أو مكتوبة فإنها تفترض في بعض النواحي نوعين مختلفين من القواعد.

ومع ذلك مهما كانت اللغة والتعابير الكلامية المستخدمة فإن فعل إنتاج ملفوظات يثبت بالضرورة تراكيب تتعلق بثلاثة نماذج من القواعد تدور حول طبيعة الوحدات التي تشكل الكلام، الطريقة التي تترابط بها، والطريقة التي تتأثر بها بالظروف. تنطبق هذه المجموعات الثلاث من القواعد على الكلام الشفاهي وأيضاً على كل نوع من أنواع الكلام: لهذا أمكن الحديث من «قواعد الصورة» أو عن «قواعد الفيلم»...

مجموعة القواعد الأولى، تلك التي تنظم تحديد الوحدات وإقامتها تنظر في اللغة إلى وحدات التعبير والمعنى، الفونيمات وجذر الكلمات (التهجّي والمفردات ـ بما في ذلك الكتابة الإملائية وبالتالي فهي تهتم بالجذور والصيغ الصرفية). ولكن

يمكن تطبيقها على وحدات أكثر تعقيداً: وهكذا، فإن السرد، على سبيل المثال، يركز في الحكاية على الوحدات التي يمكن أن تشكل المراكز القصصية والحفزات.

المجموعة الثانية من القواعد هي التي تنظم مزج وترتيب الوحدات أي ما يتعلق بالتركيب، سواء تم الإكتفاء بالجملة (كما هو الحال في النحو والألسنية التقليديين)، أو دار الأمر على مجموعات أكثر اتساعاً، وعندها يجري الحديث عن «قواعد جملية» وأيضاً عن «قواعد نصية» وعن «قواعد الخطاب». لهذا القسم من القواعد إسقاطات على الدراسات الأدبية، وفيما يتعلق بالقص تحديداً. يمكن تمييز تراكيب ذات علامات واضحة (حروف الجر والعطف في اللغة والعلامات التي تشير إلى عملية معينة في الحساب..) وتراكيب ذات علامات مخبوءة (الباراتكس مثلاً) وشيفرات لتركيب سقيم وشيفرات لتركيب جبري (الكتابة النحوية تعبير واضح عن هذا). في الأعم الأغلب يكمن النحو في تراكيب تعبيرية مبنية على نظام التتابع في الملفوظات (يجري الحديث عندها عن كرونوسينتاكس)، ولكن هناك حالات يكون النظام فيها أقرب إلى أن يكون مكانياً ومنضدي (كما لو أنه في لوحة)؛ هذا النوع من التركيب (أو التركيب الطباعي) نلاحظه في الشعر حيث يمكن لموقع الكلمات الإخلال بنظام تتابعها.

تتألف المجموعة الأخيرة من القواعد من تلك التي تنظم الإستخدام الإجتماعي للوحدات والملفوظات أو البراغماتية (تغير المفردات والبنى وفق مستويات اللغة، توليد المعاني الضمنية مثل المضمر أو السخر، معاني قائمة على مجموعات ميتولوجية كبيرة مثلاً). هذه النقطة الأخيرة تثبت أن القواعد تنتهي دائماً بالنفاد إلى بعد مرتبط بعلم الإجتماع: الكلام وتحققاته، وبخاصة تجلياته الأدبية، هي في الواقع حقائق إجتماعية بامتياز. مفهوما القاعدة والإستخدام بالذات يثبتان ذلك، والنقاش الدائر بدون انقطاع منذ ڤوجلا يؤكد هذه الرهانات. كون الأدب ـ في فرنسا لا في كل البلدان ـ يشكل المصدر الأساس للقاعدة النحوية فهو يدير «بحكم الأمر الواقع» عملية تدخل اجتماعي مقللاً من شأن أولئك الذين يقدرون اللغة بما لها من استخدامات أدبية وأولئك الذين لا يتوصلون إلى ذلك أو يتوصلون إليه بشكل رديء.

Arrivé M. & Chevalier J.-C., *La grammaire,* Paris, Klincksieck, 1970. - Klinkenberg J.-M., *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 1996.

جان ـ ماري كلينكنبرغ

راجع: الفئات الألسنية؛ الخطاب؛ الصورة؛ الألسنية؛ مستويات اللغة؛ العرف؛ الشفاهية؛ الشعر؛ البراغماتية الأدبية؛ الأسلوب؛ مفردات اللغة.

النحيب LAMENTATION

راجع: الأغنية المأساوية

الندبة PLANH

راجع: الأغنية مأساوية؛ الخطاب التأبيني

ندوة أدبية CÉNACLE

تنحدر هذه اللفظة من الكلمة اللاتينية «Cenaculum» وهي تعني في الموروث المسيحي القاعة التي احتفل بها «المسيح» مع تلامذته بسر القربان المقدس. وبمعنى أوسع يمكن لكلمة «ندوة» أن تطلق على أي شكل من أشكال اجتماع جماعة أدبية، بل يمكن أن تكون مرادفة «لمدرسة أدبية». وبالمعنى الدقيق تعني الحلقات الأدبية للمدرسة الرومانطيقية (معنى ثبته منذ العام 1829 سانت بيف في «حياة، شعر وأفكار جوزيف ديلورم).

بعد أوائل التجمعات الرومانطيقية (كالمجموعة التي اجتمعت في «كوبيه» حول مدام دي ستايل) فإن أشهر هذه الندوات التي ظهرت ما بين 1824 و1830 هي ندوة «نودييه» وندوة «هيغو». جمع نودييه أصدقاءه في مكتبة «الأرسينال» ـ التي كان أميناً لها ـ بدءاً من سنة 1824. أدباء غاية في التنوع مثل هيغو، دوماس، ڤينيي، غوتييه، بلزاك وموسّه كانوا إلى جانبها إضافة إلى رسامين مثل ديلاكروا، دافيد وديڤيريا. بلزاك في *«أوهام ضائعة»* (1837 ـ 1843) تحدث عن «الصداقة الأدبية» في «ندوة يسود فيها السلام، بفعل التقدير والصداقة، بين الأفكار والمذاهب الأكثر تناقضاً». ذلك لأن الندوات الرومانطيقية لم تكن بمنأى عن التناقضات الإيديولوجية وخاصة عن التعارض بين «الشرعيين» و«الليبيراليين». الجيل الرومانطيقي الأول، جيل هيغو، لامارتين، ڤينيي، نودييه غالباً ما كان ملكياً، فيما كان ستاندال وميريميه يدافعان عن فكرة الملكية الدستورية.

وهكذا حدثت القطيعة بين هيغو ونودييه. مشدوداً إلى المجلة ذات التوجه الليبيرالي *«غلوب»* ومؤكداً في مقدمة *«أناشيد وموشحات»* (الطبعة الثالثة 1826) على الدور الأخلاقي والنقدي للشاعر في النظام الملكي (الشاعر في الثورات)، أقام هيغو في شارع نوتردام دي شان ندوة أكثر نضالية. قدامى من ندوة نودييه إضافة إلى شبان

معجبين بهيغو حضروا «المعركة هرناني» تحديداً في «الكوميدي فرانسيز» (25 شباط 1830). والواقع أن هيغو أدرك أن المسرح يشكل الأرضية الأفضل لإرساء جمالية جديدة: فهو على تماس مباشر مع الجمهور من جهة وهو النوع الأكثر ملاءمة للإصداء السياسية ـ الاجتماعية، ومن جهة ثانية هو المجال الأكثر تمثيلاً للقواعد الكلاسيكية الموروثة.

أعلنت ثورة تموز قدوم البرجوازية. هذه المرة، عبر شرعيون قدامى مثل ڤيني، هيغو ولامارتين عن تطورهم السياسي عن طريق الشعر الغنائي: اعترفوا بأهمية الشعب، الثورة الاجتماعية، وبالتالي ضرورة الالتزام السياسي. وهكذا فإن الجيل الثاني الذي مال نحو الأفكار الجمهورية أدرك مدى الحاجة إلى التكتل في مجموعات لإبراز أصالته. أسس «الندوة الصغيرة» «لشبيبة ـ فرنسا» (وفق عنوان رواية تيوفيل غوتييه 1833) وسعى للتمايز عن القدامى بوساطة مواقف أكثر بوهيمية. نادت «الندوة الصغيرة» للنقَّاش جيهان ديسنيير ـ هكذا سمى تيوفيل غوتييه مجموعة شبيبة ـ فرنسا في كتابه *«تاريخ الرومانطيقية»* (بعد سنة 1874) ـ وكذلك مجموعة دي نيرڤال التي اجتمعت في ردب (طريق غير نافذ م.م) «دواييني» Doyenné (البوهيمية الراقية) التي قدمت نفسها باعتبارها «صحبة»، نادتا بأصالة شعرية موجهة إلى جمهور محدود وباستقلالية اجتماعية واضحة. هذه البوهيمية الجديدة «طليعة المستقبل» وفق تعبير ارنست هافيه قفزت فوق الحواجز سنة 1830، لكنها سرعان ما منيت بالخيبة إثر ثورة عززت سيطرة البرجوازية. في طلبه للأصالة نشر هذا الجيل الثاني بعض الاتجاهات الرومانطيقية ـ مذاق الحلم عند نيرڤال، الفانتازيا ـ التي تنهل من تطورات جديدة ـ فرضيات الفن للفن عند غوتييه. لم تعد الدوائر الأدبية بعدها إلى استعمال كلمة «ندوة» وإن كانت صورتها تظهر بين حين وآخر (وهكذا أخذت شكلها المثالي في «المشْرَك الشعري، لجماعة «الآبيه» التي تحلقت حول ج. دوهاميل في بداية القرن العشرين).

أسست ندوات الجيل الرومانطيقي الأول نموذج «المدارس الأدبية»: مجموعة، مكان، زعيم، نظرية، جهاز للنشر. وهكذا رسموا آلية تكريس الطلائع الأدبية. ولكن في عالم أدبي يزداد خضوعاً مع الأيام لضغط السوق الذي يرغمهم على تنمية خطط للتكيف والعيش من أقلامهم (الصحافة)، مدركين لوضعهم كشعراء منبوذين، جعل أدباء الجيل الثاني الشبان من هامشيتهم علامة تواطؤ: التقت رغبتهم في الاستقلال الأدبي مع رغبتهم في الاستقلال الاجتماعي. وهكذا غدت الندوات مؤسسات

نموذجية للحياة الأدبية يومذاك وشكلت مرحلة حاسمة في عملية استقلال الحقل الأدبي.

Bénichou P., *Le sacre de l'écrivain, Gallimard, 1992 [1973]. -Milner M., Le romantisme* (I: *1820-1843)*, Paris, Arthaud, 1973. -Ponton R., «Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse», *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, p.202-220. -Séché L., *Le cénacle de «La Muse française»*, Paris, Mercure de France, 1908; *Le cénacle de Joseph Delorme*, Paris, Mercure de France, 1912.

كونستانز باتج

راجع: الاستقلالية؛ المقاهي الأدبية؛ الحقل الأدبي؛ المدارس الأدبية؛ المؤسسة الرومانطيقية؛ الاجتماعية.

النشر ÉDITION

راجع: المؤلف؛ الحقل الأدبي؛ النشر؛ الجمالية؛ الأدب؛ المخطوطة؛ الملكية الأدبية

لكلمة نشر معنيان على الأقل: إنها تعني عمل الناشر العقلي (بالانكليزية *editor*)، أي رجل الآداب الذي أنشأ نصاً، كما تعني الناشر التجاري (بالانكليزية *publisher*) الذي يتولى صناعة وتوزيع الكتاب أو المجلة التي تحوي النص.

ارتبط المعنى الأول بلفظة ناشر التي ظهرت في القرن الثامن عشر للدلالة على أديب أو دارس يهتم بنشر كتاب أديب آخر، يكون من الأقدمين في العادة، ولم تكن تستخدم للدلالة لا على من يتولون الطباعة ولا على الأدباء الذين يقومون بطباعة نتاجهم الشخصي (*«معجم تريفو»* 1752). في القرن التاسع عشر، توسع هذا النشر النقدي ليغدو مذهباً مستقلاً علمي التوجه. يقوم النشر النقدي، والذي شكل قسماً جذاباً من مجمل فقه اللغة، يقوم أساساً على المقارنة بين مختلف الروايات المتداولة لنفس النص للتوصل إلى أفضل رواية له: بما أن النص هو نتاج مادي ومرتبط بزمن وليس له طبعة نهائية، يهدف النشر النقدي إلى إعادة تكوين النص إلى الحالة الأكثر قرباً لما توخاه الكاتب بحسب ما نتصوّر. جرى التقليد باعتماد الطبعة الأخيرة المنشورة في حياته والتي أتيح له مراجعتها وتصحيحها، بيد أن هذا الواقع خاضع للنقاش.

في المعنى الآخر للفظة، عندما تستخدم دون أي تحديد آخر، يتضمن النشر مسؤولية الاختيار وصناعة الكتاب وتولي بيعه. تولى هذه المهمة الطابعون في أول الأمر قبل أن تصبح مهنة مستقلة. غالباً ما كان أوائل الناشرين ينتمون إلى جماعة الأنسيين (پلانتين، ألد مانوس) وكانوا أحياناً يقومون بمهمتي (editior و publisher)،

(كما هو حال أسرة ايتيين في فرنسا). لم يظهر الناشر كناشر وحسب إلاّ في القرن التاسع عشر. ظهرت مؤسسات تجارية ضخمة مهمتها إنتاج الكتاب وتوزيعه أسسها كل من لويس هاشيت، بيار لاروس، ايرنست فلاماريون، ارتيم فايار. . . بعضها ذو طابع عام، بعضها الآخر تخصص بالأدب ـ في هذا المجال، وحيث أن المبيع غير مضمون، ظهرت دور نشر صغيرة لم تعش طويلاً ـ وشكلت زهريات في الحياة الأدبية في القرن العشرين؛ في فرنسا: غاليمار، ليه سيي، مينوي. . . يتميز النشر الفرانكوفوني المعاصر بتجميع دور النشر التقليدية في مجموعات كبيرة وبالحضور الدائم والمتجدد دائماً لدور صغيرة مستقلة ـ مدعومة من القطاع العام خاصة في كيبك حيث يكثر عددها ـ مؤسسات حرفية وسريعة العطب ولكنها مفتوحة على الابتكارية.

يمكن تقسيم عملية النشر إلى مراحل ثلاث متتالية، الاختيار، الصناعة، والتوزيع، وهي تتناغم تماماً مع خدمات ثلاث تقدمها دار النشر: الإدارة الأدبية، مكتب الصناعة، والقسم التجاري. يختار الناشر وفق خطة مشروع، جمهور، وشكل من أشكال تصور الأنواع ومدى جدارتها. يوجه هذه الاختيارات المنزلة التي يحتلها الناشر في الحقل الأدبي، منزلة يحددها مظهر خارجي ومسيرة فكرية مخصوصين، ولكن أولاً مقدار رأس المال الذي يرصده: الناشر هو في الواقع الذي يقدم الأموال الضرورية للمرور من النص إلى الكتاب. وفق هذه السلطة التي يمنحه إياها هذا المال وتلك المجازفة، ولكن أيضاً باسم رسالته الفكرية وباسم قرائه، يمارس الناشر رقابة داخلية على الخلق: انتقاء المخطوطات وتحديد المجموعات. يشكل قراره أول مرحلة في عملية النشر، إذن أول قبول، وأول عملية اعتراف بالمؤلف. عملية الصناعة ـ التي تشتمل على إعداد المخطوطة، اختيار القياس، الصور، الصفات، الغلاف، تصحيح المسودات المطبعية ـ تمد على المستوى المادي فترة الحكم الأولي للإدارة الأدبية. يشتمل التوزيع أخيراً على جميع الخطوات الضرورية لإطلاف الكتاب في الساحة العامة: الدعاية، العلاقات مع النقد ووسائل الإعلام، اختيار الموزع والمبيع.

يمثل النشر إذن لحظة حاسمة في إقامة الهوية الأدبية لنص ما: يقرر وجوده الجماهيري، ويحدد الشكل الذي سينتشر عليه، القياس، ما يحيط بالنص والسعر. النشر إذن جزء من وسائل تنظيم ومراقبة النصوص والخطاب. وإذا كان يساهم أيضاً بفاعلية في المناظرات القائمة في مجتمع معين كما يساهم في إقامة فضاء عام للقراءة، فإن دوره غير بعيد عن شكل من أشكال التلاعب بحجة الخضوع للطلب. وهكذا، فإن لجان القراءة أو الإدارة الأدبية في مؤسسة للنشر، تقوم داخلياً بدور المراقب على

الإنتاج. وبالتالي نفهم لماذا عمدت السلطات الراغبة بمراقبة الأفكار والأدب عبر التاريخ إلى بذل الجهود لمراقبة الناشرين: امتيازات وإذن بالطباعة في ظل النظام القديم، رقابة... وعندما يلجأ إلى الإفادة من خبرة النظراء، الأدباء، النقاد، القراء المحترفين فإن ما يطلبه الناشر هو معرفة منطق الحلقة الضيقة للنتاج الأدبي، فيما تعطي دور النشر التي تطمح إلى أوسع توزيع الأولوية للاعتبارات التجارية. تقسيم الحقل الأدبي يتحدد هنا أولاً. إذ هنا نفهم الدور الهام الذي لعبه ناشرون في الحياة الأدبية نتيجة قبولهم المجازفة (مثل أ. پوليه ـ مالاسيس لدى نشره لبودلير) والذين روجوا لاتجاهات جديدة (مثل ج. ليندون في «منشورات مينوي» التي أنشئت خلال عهد «المقاومة») أو التي شكلت المضمون الأساسي للأدب المعاصر (غاليمار). تشكل هذه الدور ومثيلاتها صوراً متميزة في الحياة الأدبية (حتى وإن أساءت ـ كما هو الحال مع غاليمار برفضه نشر بروست ـ التقدير أحياناً، وهذا يدل أن عليها قبول المجازفة).

يبدو أن ظهور النشر الالكتروني أدى إلى قطع السلسلة التقليدية (باستطاعة المؤلف اليوم التواصل مباشرة مع قارئه) ولكنه هو الآخر يواجه عدداً من المشاكل المشابهة لمشاكل صناعة الكتاب (صدقية نسبة النص، مراعاة حقوق الكاتب، تمويل النشر وتحديد هوية الجمهور) يضاف إلى هذا عدم ثبات الإرسال الالكتروني الذي تتطور قواعده باستمرار، وسرعة عطب المادة الناقلة (لا يزيد عمر الرقابة الالكترونية عن عشر سنوات). ولهذا السبب فإن موت الكتاب الورقي الذي غالباً ما أعلن عنه منذ ما يزيد على عشرين سنة لن يحدث بدون شك. من حيث الكمية لم يعرف الإنتاج المنشور الوفرة والغزارة التي شهدها عند منتصف العام 2000. وبمقدار ما ينجح النشر التقليدي في احتواء الثورة العددية في ممارساته الخاصة، وهذا ما بدأ يفعله منذ ظهور أوائل الكومبيوترات التجارية في نهاية ستينيات القرن الماضي، بمقدار ما ينجح في التوسع ويغدو قدوة ونموذجاً للناشرين الذاتي التحكم.

Bouvaist J.M., *Pratiques et métiers de l'édition,* Paris, Cercle de la Librairie, 1991. - Mollier J.-Y., *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988. - Coll.: *Histoire de l'édition française*, 4 vol., Roger Chartier, Henri-Jean Martin (dir.), Paris. Promodis, 1982-1986. - *Édition et Pouvoir*,J. Michon (dir.), Québee, PUL 1995. - "Édition, Éditeurs (1)", *Actes de la recherche en sciences sociales*, mars 1999, n^os^ 126-127.

جاك ميشون

راجع: النشر الإلكتروني؛ معارض الكتب؛ الطباعة؛ المكتبة؛ الكتاب؛ السوق الأدبي؛ الحونصية؛ الجمهور؛ الإشهار؛ طريقة الطباعة.

النشر الإلكتروني ÉDITION ÉLECTRONIQUE

نسمي نشراً إلكترونياً مجموعة من أساليب النشر لا تعتمد الورق كلياً أو جزئياً وتعطي الأولوية للمادة الرقمية (الرقاقات الإلكترونية، المواقع الإلكترونية. . .) واللجوء إلى الارتباطات النصية الفائقة الاتساع. باتت هذه الطريقة في النشر ممكنة بفضل الاستخدام المتزايد للكمبيوترات الشخصية ووجود الشبكات المعلوماتية الواسعة المدى، حيث يتم نشر النصوص القديمة (منشورات شعبية وعلمية على حدّ سواء) كما يتم نشر نصوص أعدت خصيصاً لتتلاءم مع هذه التقنيات الجديدة.

إن السرعة التي يتم فيها تجديد هذه التقنيات يجعل تقديم عرض مستفيض ومفصل للركائز الإلكترونية ضرباً من الخيال. كل ما يمكننا ملاحظته هو أن تطورها الأخير تم ضمن مراحل قليلة التخطيط. بدأت على شاكلة وسائل تقنية ثم ظهرت الشبكات (الانترنيت، الانترانيت، تكامل البيمسطحات) التي سرعان ما تلتها تجارب في الخلق الأدبي وخاصة في العالم الانغلو ـ ساكسوني. تطور المجال الفرانكوفوني ببطء أقل (في فرنسا يعتبر ج. پ. بالپ أحد رواد الكتابة الإلكترونية التجريبية). حوامل عديدة تتواجد معاً (مغناطيسية، بصرية، نشر بالخط، نشر بالبطاقة أو الورقة وفق الطلب)، وحوامل أخرى لا بدّ لها أن تزداد (الكتب الإلكترونية لنقل المؤلفات من مسافات، كمبيوترات صغيرة للقراءة، وعلى المدى البعيد: ورق إلكتروني). المسيرات أيضاً متنوعة لأننا كما نشهد ظهور دور جديدة (صفحات الموقع على الشبكة، مؤلفات حرفية) نشهد أيضاً نشر ملفات مختلطة من قبل دور تنتمي للنشر التقليدي (ورقي ورقمي بالتوازي، ورقي باعتباره واحداً من مخرجين ممكنين، رقمي فقط).

لنميز بين مستويين من النشر الإلكتروني. إذا ما اكتفى بتفضيل حامل جديد، يكون عندها منبثقاً من مجرد تطور للتقنيات، للإنترنت وللخيارات الجديدة للنشر التقليدي. أما إذا كان على العكس، ينصب على نشر أساليب جديدة للقراءة وابتداع طريقة للنشر، وحتى للكتابة، فإنه يفتح آفاقاً واسعة. شكلت الكتابة الحوارية ـ الكتابة المتعددة الكتاب كل في دوره، استعادة وتغيير نص بدأ بكتابته أديب آخر ـ ولمدة طويلة شكلت قسماً من الممارسات والأعمال الأدبية (أفاد السيرياليون مما سمي «الجثة الشهية») بيد أن الجديد الذي حملته التقنيات الإلكترونية الحديثة يكمن في إحاطته بنصوص غاية في الاختلاف بحسب المشاركين في إنتاجها. فضلاً عن هذا هنالك ما يتعلق بالمتلقي، يبدو أن الجديد الواعد هو تقنية الربط مع نص هائل الذي يسمح للمستفيد بالانتقال بمجرد نقرة إلى صفحة أو مستند جديد أو إلى نقطة مختلفة

من الشبكة. تسمح هذه التقنية بتجاوز العديد من العقبات الاقتصادية المرتبطة بشكل الكتاب. لقد غيّرت أساليب النشر ومناقشة المؤلفات (ظهرت حتى الآن أشكال مختلفة لهذا). كما يمكننا أن نتصور أن كل الروايات المختلفة للنص، بل وحتى نفس مخطوطة المؤلف ، التوضيحات، وجميع الوثائق التي تعتبر مفيدة من قبل ناشر علمي تنزل على ركيزة إلكترونية لدى الطبعة الأساس لنص معين. كما يمكن تقديم مجمل كيفية ولادة نتاج. يفتح حضور المحركات القوية للبحث أمام القارىء مجال الاختيار بين المسار الطولي أو المسار الجدولي: إنها بالقوة علاقة مؤلفات اللغة في الزمان والمساحة التي تغيّرت. نجم عن ذلك تغيرات في أساليب القراءة (القراءة الطولية للنص أقل راحة على شاشة ولكن الرجوع للاستعلام أكثر سهولة). طرحت مشاكل جديدة في مجال تشريعات الملكية الأدبية والفنية نتيجة سهولة النشر والحصول على نسخ غير خاضعة للرقابة وإمكان نقل النصوص على حوامل إلكترونية. حول المساوىء الناجمة عن انتقال أكثر اتساعاً وأكثر سرعة والمخاطر التي يتضمنها، لا زال الميزان يتأرجح وتكثر المشادات والمناظرات. تتسارع التطورات بوتيرة مذهلة والمنتجات مدعوة بدون شك لأن تأخذ أشكالاً جديدة مع تتابع السنين.

Balpe J.- P., "Écrit d'écran", chronique dans *Action poétique*. -Oliver A., "Vers un nouveau paradigme de l'édition critique", in *Les à-côtés du siècle*, Premier colloque des Invalides, Tusson, Du Lérot, 1998, p. 99-106.

پول آرون، رينيه أوديت

راجع: المؤلف؛ المكتبة العامة؛ النشر؛ الإنترنت؛ القراءة، القارىء؛ الرواية المختلفة.

النشر النقدي — ÉDITION CRITIQUE

راجع: فقه اللغة

نشيد (ملحمي) — CENTON

راجع: الرابسودي

النشيد (الترتيل) — CANTIQUE

الترتيل هو نشيد احتفالي يندرج في أطر الاحتفالات الدينية أو الدنيوية. «الغنائية» (Cantate) قصيدة غنائية تترافق مع الموسيقى، و «الغنوة الشعبية «cantilène

هي أغنية منفردة باللغة العامية، نوعان خاصان ينتميان عن طريق المشابهة إلى أنواع الشعر المغنى.

الترتيل أصلاً نشيد يهدف إلى تمجيد الخالق *«نشيد موسى»*. مرجعيته تعود إلى قصيدة توراتية تنسب إلى سليمان *«نشيد الأناشيد»*. في الدراما الرومانية تشير كلمة (canticum) إلى القسم المغنى أو المنشد مصحوباً بالموسيقى المتعارض مع القسم الحواري (diverbium). في العصر الوسيط مجّد الترتيل فضائل «المسيح» و «العذراء»، وكان يتألف من مقاطع مأخوذة من الأناجيل، منظومة أحياناً ومصحوبة بالموسيقى. بدءاً من القرن الثامن عشر تحول هذا النوع في فرنسا إلى القضايا الدنيوية رغم استمرار الترتيل الديني الخالص.

شكلت «الغنوة الشعبية» في الأدب الوسيط قصيدة غنائية ذات مصدر حربي أو ديني يرتلها الجمهور *«الغنوة الشعبية لسانت ـ ايلالي»* (881). اقترنت الغنوة الشعبية بعد ذلك مع المرثية بسبب طابعها الغنائي الشاكي.

أما فيما يتعلق «بالغنائية» التي بدت أولاً أغنية فكرية تقع ما بين المواعظ والأناجيل، فقد صارت فيما بعد قصيدة غنائية تهدف للتحول إلى موسيقى أي لتلحن.

نتجت «التراتيل» و «الغنوات الشعبية» عن رغبة في جعل «الأناجيل» و «رسائل» الرسل في متناول الجمهور، أولاً بوساطة تضمينها ميلوديات وأغان شعبية في التواشيح الكنسية، ثم بإضافة مضمون درامي للأغنية الفكرية.

غالباً ما كانت تراتيل العصر الوسيط ترجمة حرة للتراتيل اللاتينية. أدت إلى ظهور شعر روحي ازدهر في أوروبا في القرن الرابع عشر. ومع ذلك لم تظهر دواوين الأناشيد الروحية في ألمانيا إلا في القرن السادس عشر بتأثير من حركة الاصلاح البروتستانتية (شويتزر 1967). إنها ثمرة إعادة كتابة الشعر الروحي الذي يدور حول «المزامير» و «الرسائل». كانت الأنغام المصاحبة لهذه الأناشيد مأخوذة من أغان دنيوية. في نفس المرحلة تكاثرت في فرنسا الألحان المزمورية المأخوذة من الأغاني الدنيوية. منذ منتصف القرن السادس عشر أضفى الأساتذة الألمان صفة درامية على موسيقى الأناجيل مستلهمين الإيطاليين (ف. غاليليه، ف. نيري). ظهرت في ألمانيا في القرن الثامن عشر أوائل دواوين «الغنائيات» (ج. س. باخ) المماشية للذوق الإيطالي والمتجهة صوب الأوبرا الدنيوية. هذه الميزة الدنيوية المواكبة للأناشيد الروحية اضطرت الملحنين لتقديم «غنائياتهم» خارج الكنائس لجمهور مولع بالموسيقى، يعشق هذا المزيج الرائع من المقدس والشعبي. في موازاة ذلك شهدت

فرنسا انتشاراً واسعاً وتوليفات للتراتيل الروحية. ومنذ القرن الثامن عشر ظهرت تحت اسم التراتيل دواوين هزلية، فكاهيات، أهاجي وتوليفات ماجنة Cantiques et pots-porris) ، لندن، 1789). عاد التماثل بين الأناشيد وأغنيات الشارع إلى الظهور. مع الثورة الفرنسية، أخذت التراتيل تختلط مع الأناشيد بالمعنى الخالص للكلمة، أناشيد للأمة، للألوهة، للطبيعة، وفيما بعد للدعاية العلمانية أو الاشتراكية.

وهكذا فإن تراث التراتيل و «الغنائيات» مرتبط بالأناشيد الشعبية، والدرامات المسرحية والاحتفالات الدنيوية. وبالتالي فهو يلتقي مع تاريخ «الغنوات الشعبية» الوسيطة، تلك القصائد الغنائية ـ الملحمية التي عالجت موضوعات دينية، سياسية أو تاريخية. *(غنوة سانت فارون، كارمينا كانتا بريجينسا)*، القرن الحادي عشر) والتي أشادت بانتصار وعظمة الملوك، وأشادت بالأبطال وبكت الموتى، مصحوبة برقصات تذكر بالطقوس الوثنية. يلتقي هذا التقليد مع الأناشيد اللاتينية، والأغاني الشعبية وتراتيل الكنيسة، ومع موسقة «الأناجيل» ونشر الآداب المقدسة وسط جمهور دنيوي.

Paris G., *Histoire poétique de Charlemagne,* Paris, 1865. - Schweitzer A., Gillot M.-H., *J.-S. Bach, le musicien-poète,* Lausanne, Foetisch, 1967. - Siciliano I.,*Les origines des chansons de geste: théories et discussions,* trad. P. Antonetti, Paris, Picard, 1951.

آلين لواك

راجع: الكتاب المقدس؛ المرثية؛ النشيد الغنائي؛ الموسيقى؛ المحاكاة الساخرة؛ الإصلاح؛ الإصلاح الكاثوليكي.

نشيد البطولة — CHANSON DE GESTE

راجع: الملحمة

النشيد (وطني، تسبيح الله) — HYMNE

مأخوذة من اليونانية*(وطني، تسبيح لله)* «humnos» كانت تدل هذه الكلمة بصيغة المذكر في العصور القديمة على قصيدة مدحية تنشد وأحياناً مصحوبة بالرقص تمجد الآلهة أو الأبطال. في التقليد المسيحي دلت هذه الكلمة (بصيغة المؤنث أحياناً) على عنصر من عناصر القداس الإلهي أو من القداس الذي يمجد الرب.

بدءاً من عصر النهضة انتقل هذا النوع إلى الشعر الدنيوي وأخذ يدل على قصيدة ذات أسلوب رفيع تمجد شخصية أو عاطفة أو حدث أو شيء. ومنذ الثورة الفرنسية

أخذت الكلمة تعني تحديداً نشيداً احتفالياً يمجد الوطن وحماته. كما احتفظت بمعناها الغنائي التمجيدي في المعجم الموسيقي.

نجد في أكثر الحضارات قدماً قصائد أنشدت تمجيداً للآلهة: أناشيد ما بين النهرين، المصرية والتوراتية، الفيدية، الهوميرية والأورفية. إن هذا الشكل من التعبير الجماعي هو قسم من الطقوس والشعائر. يستخدم النشيد لتمجيد الألوهية والتضرع إليها. إنه يقوي مشاعر الجماعة. في اليونان قد يكون النشيد إنشاداً مصحوباً بعزف على آلة موسيقية (*«أناشيد هوميرية»*، القرنين السابع والسادس ق.م) أو مزيجاً من الغناء والرقص يقدمه كورس. كنوع أدبي، يتلاءم النشيد تحديداً مع شكل المديح الاحتفالي لبطل أو لرياضي فائز (*«أناشيد الفوز»*، لبيندار، القرن الخامس ق.م) أو مع الميتولوجيا المعرفية أو الفلسفية (*«أناشيد»*، كاليماك، القرن الثالث ق.م). أدخلت المسيحية النشيد المغنى في الطقس الروماني.

أعيد اكتشاف النوع في عصر النهضة من قبل الإيطالي ماريل، ثم من قبل رونسار (*«الأناشيد»* 1555 ـ 1556) ولابلياد. انتشر مستقلاً عن أي تأليف موسيقي ودل على كل تقريظ شعري احتفالي مخصص لموضوعات دينية أو دنيوية: ميثولوجيا، تاريخ، علوم، فلسفة، أخلاق أو علم الكونيات. أدى «الإصلاح» البروتستانتي في نفس الوقت إلى ظهور عدد كبير من الأناشيد والتراتيل والمزامير التي كانت تنشد من قبل الجماعات المؤمنة مما يفسر بدون شك سر نجاح الشعر المغنى في ألمانيا وبريطانيا ـ العظمى.

عاد النشيد إلى الظهور على شاكلة شعر يغنى في المرحلة الثورية كما هو الحال مع *«المارسيلياز»* لروجيه دي ليل 1792. ندر استخدامه في إطار الغنائية الشخصية، لكنه قد يظهر عندما يسعى الشعراء إلى التعبير عن إنفعالات جماعية أو دينية (بول كلوديل *«خمس أناشيد كبرى»*، 1900 ـ 1908).

في الأصل، لا ينفصل النشيد وفي آن معاً عن الموسيقى والغناء والشعائر الدينية الجماعية.

إذا استثنينا كليمان مارو الذي صارت تراتيله ومزاميره من كلاسيكيات الكنائس البروتستانتية، فإن الأدب الفرنسي ومنذ رونسار بدل من دلالة «نشيد» السابقة ليدل بها على شعر غير مصحوب بموسيقى يمجد موضوعاً دنيوياً.

استمر الترتيل في الكنائس عند الكاثوليك باللغة اللاتينية حتى القرن العشرين. العلاقة المزدوجة نشيد ـ طقس ونشيد ـ موسيقى هي أقوى بكثير لدى البروتستانت

حيث يشكل الشعر المغنى ممارسة شعبية وحيث لقي النشيد، باعتباره رافعة للعاطفة الدينية، صدى واسعاً في الرومانطيقية الألمانية والإنكليزية.

في فرنسا تجسد هذا الشكل من إثارة العاطفة في الشعر الدنيوي على شاكلة أناشيد وطنية وتمجيدات جماعية ثورية. أدت تذكرات العصور القديمة إلى ظهور نموذج الشاعر المواطن الذي عليه تمجيد قيم الثورة. وهكذا وجد النشيد من جديد شكله كشعر يغنى ووظيفته الطقوسية. غداً مؤشراً على الإنتماء إلى الجماعة والإلتزام بالقيم الوطنية أو السياسية كما في الأغنية الثورية (*«الدولية»* لأوجين بوتييه 1871). وبهذا يكون النشيد قد تصالح مع وظيفته «الدينية». إنه «يربط من جديد» بين أفراد الجماعة عن طريق الإشادة والاحتفال بكل ما يوحد أحاسيسهم.

Barucq A., «L'expression de la louange divine et de la «prière dans la Bible et en Égypte», *Bibliothèque d'études*, 1962, t. 33. - Béguin A., *Lâme romantique et le rêve*, Paris, josé Corti, 1939. - Bénichou P., *Le sarce de l'écrivain 1750 - 1830. Essai sur l'abènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France modern*, Paris, José 1973. - Maurocordato A., *L'ode de Paul Claudel*, Genève, Droz, 1955. - Coll.: *Autour des hymnes de Romsard*, M. Lazard (éd.), Paris, Champion, 1984.

مود ديفروي

راجع: الإنتساب؛ الترتيل؛ الأبيديكتي (البرهاني)؛ الغنائية؛ الموسيقى؛ القصيدة الغنائية؛ المزامير؛ الدين.

النص TEXTE

من اللاتينية «*textus*» (منسوج كما في الجذر «نسيج») تعني هذه الكلمة كل تجميع للكلمات. في معان مشتقة ومخصوصة تعني: المقطع من الكتاب المقدس الذي يفتتح به واعظ موعظته، والذي يشكل مصدر إلهامه الأول؛ النص الأصلي لكتاب؛ مقطع مأخوذ من كتاب (يوازي عندها «مقتطف»)؛ وأخيراً، وباستخدام خاص، جعل بعض المنظرين في القرن العشرين من «النص» مكاناً لتجلي اللغة والمعنى، واتجهوا إلى إحلال النص بهذا المعنى، محل الأدب (وذلك بصياغة «نظريات النص».

كانت فكرة «النص» مرتبطة أول الأمر بفكرة نسج الحكاية مقارنة مع حياكة النسيج. ولكن فكرة النص في الموروث اليهودي ـ المسيحي، ارتبطت أيضاً بعملية تدوين الكلام الإلهي في الأناجيل. ولطالما دلت هذه الكلمة بمعناها المطلق (مستخدمة غالباً بصيغة الجمع: «النصوص») لطالما دلت على النصوص المقدسة. في

المجال الاجتماعي، أدت الحاجة إلى تثبيت القوانين والمعاهدات إلى وجوب كتابتها. وهكذا بات مفهوم النص على مفترق طرق مصادر متنوعة، إذ اقترن بشكل مبكر مع كل ما يراد حفظه كتابة، وبالتالي مع التأويل والفيلولوجيا. من هنا نجمت الظاهرتان الأبرز اللتان دفعتا التاريخ. إحداهما البحث الفيلولوجي: المؤلفات التي شكلت سلطة، (في المجال الديني، النصوص المقدسة وكتابات «آباء الكنيسة» في المجال الدنيوي، مؤلفات الأدباء القدامى) كانت موضع عمليات جمع واسعة، كما حظيت باهتمام وطبع لنسخها المعتبرة ذات صدقية، على الأقل بالنسبة لتلك الأكثر إيحاء بالثقة. وهكذا فإن النص، هو رهان الفيلولوجيا الأول منذ «الأنسية». الظاهرة الأخرى المرتبطة بالانتشار المتزايد للمكتوب المطبوع، هي البحث في العلاقات بين النصوص، داخل تصور للعالم لفضاء للغة، مشكلاً «نصاً» واسعاً، بحيث يغدو كل كتاب، كل نص خاص جزءاً منه. اقترنت هذه النظرة، التي انتشرت في القرن العشرين، اقترنت بمفهوم للغة والأدب يراهما تجل لبنى عامة، بل وحتى لطاقات مفارقة (هذه الطريقة في النظرة إلى النص نجدها لدى بلانشو تحديداً). ولكنها بلغت بعد ذلك درجة عالية من التنظير، واتخذت منحى أكثر شكلانية مع العلامية المنبثقة عن الشكلانية الروسية، وفي فرنسا مع جماعة «تيل كيل» وبخاصة جوليا كريستيڤا و ر. بارت. لقد اعتبروا كل نتاج ثمرة تطعيم وحوار مع نصوص أخرى. تفترض هذه الرؤية البينصية «نظرية في النص»، لا ترى فيه إضفاء شكل كتابي على نتاج ما، وإنما آلية واسعة تتوخى بناء المعنى. ومنذ ذلك الحين، استخدم مفهوم النص، في مجالات مختلفة للدلالة، إما على ما يرجع إليه شخص آخر بشكل صريح أو ضمني hypotexte («نصه الضعيف») وإما (معنى مستخدم في المعلوماتية) «النص القوي hypertexte». استعاد النقد النوعي، في قسم منه هذه الأطاريح. في مقابل هذه الاستعمالات المتطورة، لا يزال هناك الاستخدام الشائع للفظ في الممارسة الأدبية، الدلالة المدرسية على المقتطفات التي تدرس. وهكذا يجري الحديث في فرنسا عن «جمهرة نصوص» للدلالة عن سلال معتمدة في التمارين الصعبة والامتحانات، تتناول نفس الموضوع أو المعنى، أو نفس المسألة (النوع، الشكل، الأفكار).

الاستعمال الحالي للفظة، بات على شيء من التعقيد بفعل صدى «نظرية في النص»، التي عرفت شيئاً من الرواج في الجامعة وسط أبناء الجيل الأخير. من جهة ثانية، فإن مفاهيم النصية والبينصية الملازمة لها، غالباً ما تستخدم في النقد، كما في البحث. مرتبطة بها، ويا للمفارقة، الفكرة القائلة بأن النص يمكن أن يكون مجموعة

مغلقة، بمعنى أنه يحمل في ذاته كامل دلالته، وبإمكانه أن يغدو مستقلاً عن حال التلفظ به، وينبني من خلال العلاقة المعقدة التي يقيمها مع النصوص الأخرى التي يحمل أثرها. هذا المفهوم القائم على «انغلاق النص»، يفترض خياراً نظرياً ومنهجياً، ذلك لأنه يستبعد السياق باعتباره عاملاً حاسماً في تحديد الدلالة. من هنا التجاذب القائم بين أنماط المقاربة التي تقدم النص وتلك التي تدرجه في سياقه. غير أن هذا التجاذب، ليس سوى ظاهرة مرئية لمعاضلة أعمق، تتناول أسس العلاقة مع اللغة بالذات، بالتالي الأدب. والواقع، أن فكرة النص في «الغرب» الحديث وثيقة الصلة بما هو مكتوب. وبشكل من الأشكال، هناك معادلة ضمنية قائمة بين الاثنين (وهكذا، نتحدث عن «نصوص» للإشارة إلى كتابات ذات طابع رسمي، ذلك لأن كتابتها هي ضمانة ثباتها). وفي هذا، تلتقي اللغة المتداولة الاستخدامات الموروثة لتقديس النص في المجال الديني، ثم في الميادين القضائية (القانون الروماني هو قانون مكتوب، مثبت بنصوص) والأدبية، غير أن مسألة ثبات النص مسألة أساسية. ففي الممارسات الأدبية، لم تحظ النصوص الأدبية، ولزمن طويل، إلا بثبات نسبي. انتقلت المؤلفات بالرواية الشفهية: لم تختزنها الذاكرة أبداً بكل دقة، كما أن كل مفسر طبعها بطابعه الخاص. حتى عمليات الانتقال التي أفادت من المخطوطات المكتوبة، تعرضت لتغييرات قام بها النساخ، أو شوهوا «النصوص» عن غير قصد. ظهور الطباعة لم يلغ هذه الصعوبات. من النص المخطوط إلى النص المطبوع، من الطبعة إلى الطبعة الأخرى، يتغير نص نفس الكتاب، ودراسة الروايات المختلفة قد يصل إلى حد خيارات دلالية خطيرة النتائج: وهكذا فإن نصوص مسرحيات كورناي الأولى كتبت بطريقة على شيء من الإفراط، وعند إعادة طبعها سنة 1660، صححها بعمق أو نحا بها منحى أكثر أكاديمية. بل وأبعد من هذا، فإن فكرة النص بالذات، تفترض الأخذ بعين الاعتبار حقيقة أمر الملفوظة بمجملها. هل يشكل النشر الشفاهي أو المكتوب لنفس الملفوظة، نصاً واحداً هو نفس النص؟ من الواضح، في حال المسرح، فإن النص المكتوب والمقروء، والمسرحية المعروضة والمشاهدة، لا يشتملان على نفس مجموعات العلامات، ويمكن أن يولدا تأثيرات للمعنى، وتأثيرات جمالية شديدة الاختلاف. ولكن وحتى في عملية نشر نتاج شفهي فقط، هناك عناصر تأتي لتنبت على التلفظ الأول: ترتيب الصفحات، الطباعة، مواد المقدمة أو «رباعية الغلاف»، إلخ. يأخذ النقد اليوم بعين الاعتبار هذه المعطيات من خلال مفهوم الحونصية، ويقوم التاريخ الثقافي بدراستها أكثر فأكثر. وهكذا يمكننا التوقف عند

نتيجتين أساسيتين. الأولى هي أن النص ملفوظة تؤخذ بحقيقتها: يجب تناول النصية بجميع أبعادها الدلالية. والثانية أن النص، شأنه شأن كل دال، هو شيء عارض، ويمثل ثباتاً ظرفياً لخطاب. من هنا فإن فكرة «انطلاق النص» تغدو صعبة الإجرائية، وفي مواجهة التقديس التي تتطلبها، لا بد من التفكير بنسبية النصوص: أمور عدة تدعم هذه الرهانات: الاستخدام المتزايد والمنتشر لوسائل استنساخ وانتقال ونقل النصوص (المعلوماتية والانترنت) بما في ذلك في الممارسة الأدبية (الأدب بالانترنت، سهولة التواصل، التفاعل الأدبي). بل إنها كانت حاضرة دائماً في كل عملية انتقال شفاهية، مخطوطة، أو مطبوعة، وفي جميع الأشكال المؤثرة في التغييرات النصية، يكفي التذكير بأن كل اختيار، أو اقتطاع نص، أو طريقة عرض نص، تؤشر إلى دلالاته. تفرض نسبية النص توسعاً لفضاءات التفكير بالتلقي والتأويل. وهكذا توصل الناقد للأنغلو ـ ساكسوني س. فيش إلى إثارة التساؤل حول عدد من مقولات «جمالية التلقي» من خلال كتاب عنونه بشكل ظريف ومعبر: (*Is There a text in this class?*/ *هل هناك من نص في هذا الصف؟*).

Barthes R., «Texte», in: *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1973. -Cerquiglini B., *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989. - Chartier R., *Culture écrite et société*, Paris, 1996. - Fish S., *Is there a text in this Class?*, Cambridge-Londres, [1980], 1995. - Fraisse E., Mouralis B., *Questions générales de littérature*, Paris, Le Seuil, 2001. -Martin H.-J., *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, 1988.

آلان ڤيالا

راجع: المؤلف؛ القانون والقوننة؛ الكتابة؛ النتاج الأدبي؛ فقه اللغة؛ الإشهار؛ التلقي؛ الأسلوب؛ النصية.

النصوص ذات الرموز (المفاتيح) — CLÉS (Textes à)

المؤلّف الرمزي بهذا المعنى هو نص تحيلنا شخصياته وأمكنته إلى مطارح حقيقية تعرضت أسماؤها لشكل من أشكال التعمية ـ أسماء اصطلاحية، تم اختصارها، جناس تصحيفي. قد يشكل المؤلف الرمز على شاكلة ملحق لحكايته، كما قد يتعرف إليه القارىء.

منذ العصور القديمة جرت محاولات لاكتشاف معنى باطناً لأشكال قصصية متنوعة مثل «الأمثال الخرافية» لفيدر (القرن الأول ق.م.) أو الحكاية الهزلية لـ أبوليوس *«الحمار الذهبي»* (القرن الثاني ب.م)، أو بالتماس حكمة فلسفية أو دينية متوارية خلف حجاب القصة أو (وخاصة مع *«ساتيريكون»* لبيترون) لخدمة السخرية

الاجتماعية والسياسية باستعمال أسماء مختلفة أقنعة للشخصيات المقصودة.

بدأ العصر الذهبي للرواية المرمزة في أوروبا في نهاية القرن السادس عشر مع الروايات الرعوية *«ديان»* لاسبانيول مونتيمايور في العام 1558، *«الأسترية»* لمؤلفه هـ. دير فيه 1607). استمر هذا التقليد الرمزي كما يشهد على ذلك في العام 1659 كتاب أوبينياك *«ماكاريز»* الذي يقدم الرواقية بشكل روائي. بيد أن الرمز هو واقع الرواية الثمينة بشكل خاص. تحت أقنعة مستمدة من أزمنة سابقة أو بلاد غريبة، خيالية في الغالب، تكشف هذه الحكايا عن مغامرات وفضائح معاصريها بهدف السخرية منها (*«حكاية دي غول الغرامية»* لمؤلفها بوسي ـ رابوتين 1660) أو لتصويرها بشكل مثالي.

غدت الكتابة بهذه الطريقة في محيط مدموزيل دي سكيديري ظاهرة مجتمع يرى تواطؤاً محكماً يقوم بين القراء انطلاقاً من أحاديث وألاعيب دنيوية تثيرها الأحاجي التي تقدمها النصوص. في القرن الثامن عشر ابتعد الترميز عن الحلقات الغزلية ليتوجه إلى جمهور أوسع ليتخذ أحياناً شكل مطبوعات مستقلة. صارت حكاياه أداة للنقد الفلسفي: لجأت المقالات النقدية إلى تصحيف الأسماء أو إلى التأليف المغفل للاحتيال على الرقابة كما في *«علاقة جزيرة بورنيو»* هجمة عنيفة على الكاثوليكية (كتبها فونتينيل في القرن السابع عشر، ولكنها نشرت سنة 1768).

قل هذا النوع من الرواية في القرنين التاسع عشر والعشرين في الأدب «الجاد»، رغم أنه بإمكاننا الإشارة إلى *«الماندرين»* لسيمون دي بوفوار، و*«النساء»* لفيليب سولير في فرنسا، و*«سماء كيبيك»* لجاك فيرون في كيبيك. بيد أن الترميز هنا ليس منهجياً والتلميحات المنثورة غير كافية لتشكيل الرمز. ومع ذلك استمر هذا النوع من الكتابة إلى يومنا هذا في الحكايا المتعلقة بالكشف عن حياة الشخصيات العامة أو التي تتناول الفضائح السياسية. القراءة المرمزة هي الأخرى، تأسست في القرن التاسع عشر باعتبارها شكلاً من أشكال التبحر والرواية. لقد أثارت الرموز فضول هواة الكتب (ش. نوديبه، ف. دريجون *«الكتب ذات الرموز»* 1885)، وهكذا ظهرت مجموعات وتنظيرات ـ موضوعها الأثير رواية القرن السابع عشر (ف. كوسين وفي أيامنا أ. نيدير) ـ حول الأحداث التي استوحاها الخيال. كما تجدر الملاحظة عن إمكان العثور على هذا النوع من الكتابة في الحروب الكلامية وفي أشكال الرواية الاحترابية (لدى سيلين مثلاً).

دائماً احترابية، سواء من جهة الأدباء (قلة من يعترف بوجود الرمز)، أو من

طرف النقاد، موزعة بين شغف بالطرفة ومقت المرجع تطرح المؤلفات المرمزة السؤال حول العلاقة بين ما هو خارج اللغة والخيال. منذ القرن التاسع عشر قاد تقويم فكرة استقلال المؤلفات إلى إبراز خطر «انثناء الأثر على مرجعه» (ب. بينيو). يقع الرمز إذن في قلب الجدال القائم حول علاقات «الأدبي» في السياق الاجتماعي وفي الكتابات المستبعدة عن تحديدها الشرعي بسبب ميزتها التوثيقية (مراسلات، مجموعة طرائف). ما هو «ذو رموز» يفقد من هذه الوجهة تحديداً صفته الأدبية ليغدو لعبة اجتماعية أو احترابية زائفة القناع. ولكن الرمز يشكل أيضاً مكاناً لانفتاح الأثر على مستويات عدة للمعنى الذي يثبت أهليات مختلفة للقراءة، حيث يبدو فك المستغلق ليس فقط جعل النتاج انعكاساً للواقع بقدر ما هو التعرف إلى ما تحول إليه بفعل الخيال. تحليل هذا النوع من الكتابة ينبغي أن يبدأ إذن من تاريخ وسائل امتلاك النصوص.

Beugnot B., "Œdipe et le Sphinx", *La mémoire du texte*, Paris, Champion, 1994, p. 171-186. - Denis D., *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII s.*, Paris, Champion, 2001. - Escola M., "Le lisible et l'illisible", *La lecture littéraire*, 1999, n°, p. 123-133. - Maitre M., *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France*, Paris, Champion, 1999. - Mesnard J., "Pour une clé de *Clélie*", dans *Les trois Scudéry*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 371-408. - *Les romans à clé*, J.J. Lefrère et M. Pierssens (dir.), Tusson, Éditions du Lérot, 2000.

ماتيلد بومبار

راجع: الترميز؛ الغفلية؛ الإصطلاح (نظام الإشارات، الشيفرة)؛ السياق؛ التأويل (الشرح)؛ الظرف (اللطف)؛ التاريخ؛ القراءة، القارئ؛ الأدبية، المرجع، مرجع الدلالة؛ التوقيع.

النصية — TEXTUALITÉ

النصية، مفهوم يقع على مفترق طرق المنطق والألسنية والأسلوبية، هي ما يجعل من تتمة (مكتوبة أو شفاهية) من الملفوظات نصاً قائماً محدداً، تجريبياً بحدوده - أي بالوقفات المحيطة به، ونظرياً بانسجامه وتماسكه. نص يشكل كلاً، النصية «تأثير - النص» يمكن التعرف إليها من خلال مؤشرات هذا التماسك، التي تتحلى بوضعيات لغوية متنوعة: إنها الجزئيات كما هو المظهر أو زمن الفعل، الضمائر الإشارية، وبشكل عام مؤشرات المرجعية، وحتى الوحدات الموضوعاتية أو الدلالية الكبرى.

انبثق مفهوم النصية عن تطور الألسنية. وفيما كانت الألسنية الكلاسيكية تعتبر الجملة الحد الأقصى، اهتمت المدارس المختلفة بوحدات أكثر اتساعاً، الخطاب

بحسب مصطلح البراغماتية (راستييه) أو النص، بحسب الألسنية النصية (كومبيت). تنطلق الألسنية النصية والبراغماتية من مصدر مشترك، نقد افتراضات الألسنية البنيوية، وبخاصة التمييز بين اللغة/ الكلام، وحصر التحليل بالجملة، بل وحتى باللفظيم: إذ عملت كلتاهما على دراسة الإنتاج المحسوس على شاكلة مجموعات لفظية ذات معنى. ونتيجة لهذا غالباً ما تقاطعتا، إلى حد أمكن الكلام معه، كما عند ج.م. آدام، عن «براغماتية نصية»، وبحيث يصعب أحياناً التمييز بين مقاربة براغماتية، ومقاربة خاصة بالألسنية النصية. وفي كلتا الحالتين، أدى توسيع الرؤيا إلى فرض تفكير حقيقي متداخل المذاهب، الأخذ بعين الاعتبار مثلاً لما قدمه علم النفس الإدراكي، نظرية التلقي، الألسنية الاجتماعية، أي التخلي عن إيثار النمط الألسني. والواقع، أن الفرق بين البراغماتية والألسنية النصية، يكمن أولاً في كون التيارين يصدران عن مكانين مختلفين (بالنسبة للألسنية النصية، «مدرسة براغ») والاتجاهات الموازية، القائمة غالباً في الفضاء الجرماني وبخاصة في البلاد ـ الواطئة. من جهة ثانية، هناك بعد حقيقي بين التيارين فيما يتعلق بالأهمية المعطاة للمكتوب بعامة، وللمكتوب الأدبي بخاصة، الذي يتمتع بمنزلة أكبر في الألنسية النصية. هذه التي تولي أهمية أكبر لما يسمى السياق الألسني (co-texte) (البيئة الشفاهية للنص المدروس) من الأهمية التي توليها للسياق التلفظي، تبدو نتيجة لهذا أكثر ملاءمة للنص الأدبي، الذي كان انسجامه الموضوعاتي، كما أسلوبيته، يعتبران عادة أبرز ما يميزه عن مجرد كونه سلسلة من الملفوظات.

إن النتائج المترتبة على تطبيق الألسنية النصية في الأدب، أكثر وضوحاً في فرنسا، منها في بلدان أخرى. حيث التقاليد النقدية والمدرسية مغايرة. بتحديدنا للنص، كما فعل ج.م. آدام، أنه خطاب بدون سياق، وبدون العناصر المرتبطة بالتلفظ، نجد أنفسنا إزاء قراءة ثانية، التي قد لا تبدو مزعجة، إذا ما درست من الزاوية الألسنية للكتّابات الإعلانية أو الملفوظات الشفاهية، والتي تعود في الحالة الأدبية، إلى الممارسة الفرنسية لشرح النص. والواقع أن الممارسة المدرسية والجامعية لشرح النص، وبقدر استنادها منذ ما يزيد على ثلاثين سنة على الأنماط الألسنية، فإنها تبحث عن علامات الانسجام والتماسك في موضوعات مقتطعة مسبقاً، وتحديداً؛ بهدف تلمس تماسكها والحكم لصالحه. مخاطر المقاربة بهذه الطريقة، قادت بعض ممثلي الألسنية النصية إلى صياغة تحديد للنص باعتباره شيئاً نظرياً غير قابل لاختصاره بهذه الملفوظة أو تلك، وبالتالي، وعوضاً عن دراسة

النص، تفضيل النصية باعتبارها آلية تأويلية تندرج في خط جمالية التلقي، ولكن دائماً دون الانصراف إلى شروط التأويل نفسه.

Adam J.-M., «Textualité et séquentialité. L'exemple de la description», *Langue française, 74*. -Combettes B., *Pour une grammaire textuelle,* Bruxelles-Paris, de Boeck-Duculot, 1983. -Ducrot O. & Todoroy T., «Texte», dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Le Seuil, 1972. -Rastier F., *Sens et textualité,* Paris, Hachette, 1989. -Van Dijk T. A., «Le texte: structure et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte», dans *Théorie de la littérature,* A. Kibédi Varga (dir.), Paris, Picard, 1981.

دينا ريبار

راجع: الخطاب، شرح النص، البينصية، الألسنية، البراغماتية الأدبية، التلقي، النص.

النطقية (النطق الخاص بالكلمات) PROSODIE

(العروض، علم نظم الشعر)

عنت الألسنية الحديثة بهذه الكلمة دراسة الظواهر التصويتية، والتي لا تنتمي إلى تحليل الصوتيات والمكونات المباشرة. منطلقاً من المفهوم الكلمي للمقطع، يتخذ هذا العلم موضوعاً له رنين، وارتفاع، وغزارة، ومدة، المعطيات المادية «للوظائف النطقية» أو *(Prosodèmes)* والتي هي النبرة، والنغم والأداء. أدى التعارض بين الصواتة، بُعدٌ مجزأ ومتقطع للغة، والنطقية، تركيب شديد التماسك (مستمر، ومعلن) إلى التقليل من دور النطقية في الفرنسية، غير أن ألسنيات التلفظ أعادت له القيمة (ديكرو وتودوروف 1972).

مشتقة من اليونانية القديمة *«Prosôdia»* (غناء مصحوب بالعزف، تغيير بارتفاع الصوت، والاهتمام بنبرة الكلمة)، دلت هذه الكلمة في العروضين اليوناني واللاتيني على التناقض في طول المقاطع. ينظم العروض الخطاب بحسب المخططات التي تمزج بين هذه المقاطع على قاعدة التوازي، مقطع طويل قد يوازي مقطعين قصيرين، وهكذا بدأ الحديث عن («جزء»(تفعيلة!) للدلالة على هذه الوحدات الصوتية.

استوحى علم العروض الفرنسي أول الأمر العروض اللاتيني. ونتيجة لسوء في استخدام اللغة، تم الخلط بين «الجزء» و«المقطع» (Pied et Syllabe) في عملية التقطيع الفرنسية. وبتحرره شيئاً فشيئاً من اللاتينية، وهي لغة ذات مقاطع متباينة من حيث الحجم، تغير العروض الفرنسي. وهذا يفسر لماذا فشلت المحاولات التي جرت للوصول إلى إقامة أجزاء كيفما اتفق في الشعر الفرنسي (جان ـ انطوان دي بيف 1574) ومع ذلك، فقد استمر تقليد قليل الحرص في الجمع بين المفهومين. دل الجزء أولاً على مجموعة من مقطعين (اعتبر البحر الإسكندري مكوناً من ستة أجزاء)،

ثم اعتبر الجزء مؤلفاً من مقطع واحد (نقرأ أحياناً ما استعمل خطأ أن البحر الإسكندري يتألف من اثني عشر مقطعاً أو اثني عشر جزءاً). والواقع أن المقطع في الفرنسية ليس وحدة عروضية، ولكنه وحدة لغوية تدخل في تركيب الأبيات العروضية الفرنسية التي تمتاز بالجمع بين عدد من المقاطع ضمن نغم نهائي (أوزان بسيطة) أو ضمن نغمين، ختامي وأوسط، الوقف (أوزان مركبة). فالجزء هو إذن، مفهوم غير ملائم لعروض الشعر الفرنسي.

في الأدب الحديث، تشتمل النطقية على مجموعة من الظواهر اللغوية المميزة: والتقطيع، المجانسة الصوتية (تكرار نفس الحرف الصامت في عدد من الكلمات) السجع أو التقفية (تكرار حرف مصوت نهائي بدون حرف صامت مشابه، في نهاية عدد من الأبيات كما في المقطع الغنائي الملحمي) والقافية (تكرار لآخر مصوت مع المصوتات التي تليه أو تسبقه).

إن طبيعة وقيمة النطقية في النصوص الأدبية هي معطى نظري وتاريخي. بالنسبة لعلم البيان كان الجناس والسجع صوراً، مؤثرات موضعية، متقطعة، ذات قيمة تعبيرية وإيمائية. نحن نعرف المثل الذي جاء عند راسين: (Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes) *(أندروماك)* (لمن هذه الأفاعي التي تفح فوق رؤوسكم)، والقيمة المعطاة تقليدياً للمحاكاة الناجمة عن تكرار «s». في أيامنا هذه تشكل النطقية عنصراً أساسياً في عملية تحليل الشعر. يعني ميسكونيك (1982) بهذه الكلمة التركيب الصوامتي والمصوتي للكلمات، مستبقياً النبرة لتشكيل الإيقاع (الذي لم يعد متماهياً مع الوزن). بتكرارها، وعلاقات الدوال فيما بينها، تشكل هذه الصوتميات سلاسل دلالية. النطقية، مفهومة على هذه الشاكلة، وإن كانت مختلفة عن الإيقاع، إلا أنها غير منفصلة عنه بفعل التنبير الصوامتي الذي يضاف إلى الإيقاع النبري لمجموعة المقاطع، وللأبيات الموزونة، للنبر في نهاية الأبيات، ولنبر الوقف. من خلال هذه النظرة، تعتبر النطقية والإيقاع علامات شفاهية مخصوصة، بمعنى الطريقة التي تعمل بها ذاتية معينة، غير نفسانية وإنما شعرية، على تنظيم دلالة نص أدبي.

Dessons G., Meschonnic H., *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998. - Ducrot O. & Todorov T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, 1972. - Durand M., «Le bon roi Dagobert», *Le français moderne, 1950, p.203-215. -Meschonnic H., Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Grasse, Verdier, 1982. -Coll.: Article *Rising and Falling rhythm* dnas *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger & T.V.F. Brogan (éd.), Princeton University Press, 1993.

جيرار ديسون

راجع: الألسنية؛ الشفاهية؛ قصيدة النثر؛ الشعر؛ النثر؛ الإيقاع؛ البيت الشعري، النظم.

بالمعنى الذي منحته لها النظرية الأدبية في القرن العشرين تدفع الحكاية إلى التفكير أساساً بتوجهين، يماثلان بشكل أو بآخر معنيي اللفظ. فهناك من جهة، وبحكم كون الحكاية تنبثق من صيغة مخصوصة تميزها عن الدرامي، تغدو القصص والأقاصيص، الأساطير والميتات، المذكرات واليوميات، الوقائع المختلفة، الملاحم والروايات... تغدو حكايا، وكذلك الحياة الحقيقية كما المصائر الخيالية. باعتبارها ملفوظة سردية، تحلل الحكاية عبر أصوات مثقلة بسلوكها ومستدعاة لاستقبالها، إنها خطاب يحلل على أنه كذلك. بالنسبة لفرنسا، هذا هو خيار جينيت وألسنية التلفظ المهتمة بقضايا السرد (مع بنفينيست وديكرو، وانطلاقاً من أعمال كليولي). من جهة أخرى، وإن كانت بصيغة الأمر، الحكاية قصة. ليست مدحاً ولا خطبة، كما أنها لا تختلط مع الموعظة. منهمكة بإخضاع الأفعال التي تعرضها لنظامها الخاص، تحرص على أن تبدو بمثابة كل، بحيث يبرز تحول المعنى ما بين البداية والنهاية. وهنا، تعمل الهيكلية السردية على تثبيت الفائدة النظرية ـ وباسم القصة، تقترب هذه السردية من السجل الدرامي. نتعرف هنا على المخططات الموروثة عن بروپ، عبر العلامية السردية لغريماس، ودراسات بارت، بريمون وتودوروڤ، كما عبر قواعد الحكاية.

يجد تحليل الأشكال الأدبية نقطة انطلاقه في «*جمهورية*» أفلاطون، غير أن أرسطو في «*الشعرية*» هو الذي قدم للنظرية كتابها الأساس. من البديهي القول إن هذه الدراسة تطبق على الحكاية وإن بشكل غير مباشر، ذلك لأن أرسطو تحدث عن «الإيمائية» ووصف «الأشياء» و«الأنماط» و«الوسائل» (a1447، 15) والتي بواسطتها يجري تصوير الأفعال البشرية في جميع المؤلفات الشعرية (*Poièsis*، «المنظومة»). ومهما يكن من أمر، وإذا كانت التراجيديا قد حلت في المرتبة الأولى، فإن الملحمة هي الأخرى، التي تستجيب إلى المعيار الإيمائي للخرافة (*mythos*) فرضت نفسها باعتبارها النوع الثاني الكبير الذي درسه أرسطو. بعد ذلك، وبعد «عصر وسيط» شغل بالخطابة اللاتينية، وحيث حوصرت الحكاية في إطار دراسة الحالة التي تهتم بها الـ «*narratio*»، اهتمت المرحلة الكلاسيكية بالمظاهر الوصفية والتقعيدية للفكر الأرسطي الذي عادت إليه الحياة مع النهضة، وعبر تصور شديد التنظيم للأنواع، أعلنت الكلاسيكية في النصف الثاني من القرن السابع عشر، اهتمامها، أولاً وقبل كل شيء، بقضايا الممكن، وبما يتعلق بترتيب الوقائع، فرضت معايير الوضوح والتوازن: «ينسق

الموضوع ويتوضح من تلقاء نفسه» (بوالو، «فن الشعر»، III، 304، 1674). ضمن هذا السياق، يغدو الشعر الملحمي وحده، النوع القصصي المقبول، مقابل رواية فاقدة لكل تقدير بسبب تفاهتها، وأوهامها ولا معقولية أحداثها، ومورارياتها التي لا تحصى. ومع ذلك، يبقى للحكايا أن تتولى مهمة قص حوادث المأساة، خاصة تلك التي يجب «حجبها عن بصر» (III، 54) المشاهد امتثالاً لقواعد الحس السليم. بعد العصر الكلاسيكي، قل التنظير للحكاية بما هي حكاية، ذلك لأن الجمالية التي احتلت في القرن الثامن عشر المنزلة التي كانت للتفكير في الشعر، أخذت تسعى إلى وحدة الفنون، وركزت تفكيرها على الشكل ـ مع ليسنغ وكانط ـ إلى جانب الحساسية. ثم انتقل الاهتمام شيئاً فشيئاً، نحو تعابير العبقرية الخالقة، وتم الإعلان بقرن تاسع عشر، حيث جعلت المفاهيم الرومانطيقية من النتاج شيئاً مطلقاً فيما تم الإعلاء من شأن النوع السردي، الذي صار، منذ تلك اللحظة، الرواية، عبر تصوير «التاريخ». وإذا كان الشكلانيون، في روسيا، قد انصرفوا، ومنذ بداية القرن العشرين إلى دراسة اللغة الأدبية، ففي فرنسا، كان يجب الانتظار حتى إنشاء كرسي «للشعرية» من أجل ڤاليري في «الكوليج دي فرانس» سنة 1937، لكي يمنح القرن العشرين استقلالية للتفكير الشعري. إنها هذه المرة مقاربة داخلية وإيضاحية للأدب، غدت لغة مع الانتقال إلى «الرمزية» التي علا شأنها. تابع جاكوبسون، عبر هذا الطريق، معظم نظريات الحكاية، التي عرفت في فرنسا بدءاً من ستينيات القرن الماضي، وضمن سياق البنيوية، انتشاراً حقيقياً، واستندت فعلياً على تصانيف ألسنية الجملة، ثم تلك العائدة للخطاب. وهكذا فإن صياغة النظرية بالمعنى الدقيق، انطلقت من كتاب فلاديمير بروب (*مورفولوجيا الحكاية/ Morfologija shazki*) الذي نشر بالروسية سنة 1928. كان ليفي ـ شتراوس أول من عرف في الستينيات تحليلات هذا الفولكلوري قبل أن تضم «حالة فنية» حقيقية سنة 1966 بعنوان «التحليل البنيوي للحكاية» في مجلة «*كومينيكاسيون/ اتصالات*» مساهمات بارت، بريمون، أيكو، جينيت، غريماس، ميتز، وتودورڤ. ففي تلك المرحلة، أعلنت الخيارات البنيوية ـ على الأقل لدى، بارت وتودوروف ـ تكامل محوري الدراسة. لم يستمر هذا الأمر. فمن جهتها، صاغت علامية غريماس مع أجزاء «*المعجم*» المنشورة سنة 1979 و1986، نظرية منهجية قائمة على مفهوم واسع للحكاية: غدت السردية مبدأ إيجاد المعنى. في المادة الأدبية، تبدو هذه المقاربة العلامية ـ السردية، رغم إرادتها الظاهرة بالتخلص من الأنواع، تبدو ملائمة فعلاً «للأشكال البسيطة» (جول)، وذلك تحديداً، بسبب

ضعف استثمارها القولي. من جهة ثانية، يقدم كتاب جينيت «خطاب الحكاية» (1972) ثم قراءته الثانية *«خطاب الحكاية الجديد»* (1983) المنهج الأفضل صياغة للتنظير الذي ينطلق هذه المرة من السرد ومتطلباته وعلاقته مع القصص والحكاية (المعتبرة منتوجاً سردياً) ليصل إلى دراسة وجهة نظر منسجمة مع تصوره لنتاج بروست، تتجه المهمة مباشرة لتبيان مدى تعقيد المقالية السردية. في مسيرة تطورها، لا يمكن فصل نظرية الحكاية عن تغيرات النموذج اللغوي، الذي ومنذ الثمانينيات لم يعد يفهم النص، في/ ولأجل، خاتمته الوظيفية، ويحيل مسألة التماثل للتماس مع البراغماتي. أمر لا يخلو من الدلالة في هذا المجال، هو ذلك الانفتاح على الحونصيات مع *«مدخل إلى النص المتبحر»* (1979)، *«الطرس»* (1982) و*«العتبات»* (1987)، فيما ظهرت قواعد جديدة للحكاية من مثل ج.م. آدام (*النص السردي* 1985)، كانت تطمح، ضمن تصور براغماتي نصي، إلى دمج القارىء مع الهيكلية السردية على الطريقة الذي سبق لأيكو (*Lector in fabula 1979*) إن رآه من خلالها «متعاوناً».

ليست الحكاية نوعاً بالمعنى الدقيق للكلام. ليست المسألة أنها تتجاوز المجال الأدبي، لتشمل أيضاً التأريخية، الشفهي وغير الشفهي، ذلك لأنه في موضوع النظرية، كانت الحكاية الأدبية، هي التي طالما شكلت النموذج لكل عملية سردية. يستحضر جينيت هذا كمدخل لكتابه *«خيال وأسلوب»* (1991) مع طموح بإعادة النظر بتصنيفاته السردية الخاصة وفق التقسيم خيالي/حدثي. وهكذا وجد طريقة لتحديد أنماط هذا الخطاب الحكائي، الذي بيّن ل.مارين، إلى أي حد، ومع تجاوز هذا التميز، يعرف الراوي كيف يقود القارىء إلى «فخه». وبشكل أساسي، وكما رأى ريكور (*الزمن والحكاية*، 1983 ـ 1985) فيما يتعلق بأرسطو، فإن التصاعد الذي يمارسه الحكائي يحدد بناء الأنواع نفسها. على كل حال، نجد هذا التأثير في تفكير ج.ب. فيه على اللغات الشمولية (*نظرية الحكاية*، 1978)، التي تفرض فرضيتها على كل نظرية في المعرفة نظرية في السرد. والواقع، أنه ومن وجهة نظر منهجية، أدى هذا الامتياز للسرد إلى إعطاء الأولية للعمل. من غريماس إلى تودوروف، استندت التوجهات البنيوية على منطق الأعمال، باقتراحها ترسيمة سردية مشابهة للبنى الإسنادية الأولية (من طراز مسند إلى ـ وظيفة/ براهين). في هذا الإطار تبقى الصعوبة في التفكير بالتحول في قلب الدينامية السردية، على أنه مغاير لسلسلة من القواعد المشتقة، أمراً مقبولاً. ولهذا السبب، فإن ريكور، المخلص لخياره التأويلي آثر

العودة إلى «ذكاء الحكاية» المصنوع لصالح ألفة القارىء للحبكات النموذجية، بهدف جعل المظهر السردي مسألة وقتية.

Bremond C., *Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973, -Genette G., «Discours du récit», *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972; *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983; «Récit fictionnel, récit factuel», *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991. -Levi-Strauss C., «La Structure et la forme», *Anthropologie structurale, t. 2*, Paris, Plon, 1973. -Marin L., *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978. -Ricdeur P., *Temps et récit*, t,1 (1983), t. 2 (1984), t. 3.)1985), Paris, Le Seuil, 1991. -Todorov T., *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971.

فلورانس دي شالونج

راجع: الخطاب؛ الأنواع الأدبية؛ السرد؛ الشعرية؛ العلامية.

نظريات السرد THÉORIES DE LA NARRATION

ترجع هذه التسمية إلى الأفكار المعاصرة التي اتخذت هدفاً لها القيام بتحليل منهجي لآلية عمل الحكايا. يمكن تقسيم هذه النظريات إلى ثلاث مجموعات كبيرة بحسب ما إذا كانت تحيل إلى مفهوم بنيوي (الشكلانية، السردية، النحو النصي) أو إلى مفهوم براغماتي، أو إلى مفهوم ما بعد ـ بنيوي.

ظهرت النظريات الحديثة في السرد مع الشكلانيين الروس في بداية القرن العشرين. رافضين إعطاء المنزلة المهمة للشخصية ونفسيتها، رجع الشكلانيون إلى «*الشعرية*» لأرسطو حيث تخضع الشخصية للفعل. «التاريخ، باعتباره، منظومة دوافع، قادر على الاستغناء نهائياً عن البطل وعن صفاته الخاصة» كتب توماشيفسكي («*نظرية الأدب. نصوص الشكلانيين الروس*»، باريس 1965)، ص 296. ميزوا الحكاية «*La fabula*» بمعنى العناصر المادية للقصة عن السرد أي تنظيم القصة (La *sjuzhet)* الذي يأخذ شكلاً نحوياً. جاء بعدهم ف. بروب («*مورفولوجيا القصة*»، 1928)، الذي عرض مفهوم الوظيفة السردية ليبين منزلة الأفعال في سيرورة القصة. أعد مخططاً لإحدى وثلاثين وظيفة أساسية، مفرداً سبعة أدوار خص بها الشخصيات. ألهمت مقولاته هذه بعد ذلك، الأنتروبولوجيا البنيوية لليفي شتراوس، وبدايات أعمال التحليل البنيوي للقصص. وهكذا نرى ر. بارت («*تواصلات*»، 8، 1966 «مقدمة») يصر على تقدم «القانون السردي» للعمل السردي الأساسي على توابعه أو أحداثه الثانوية. وفي هذا الطريق، اختصر ك. بريمون («*منطق القص*»، 1973) الوظائف السردية في ثلاثة أزواج رئيسية: عمل خبير (أو غير خبير)، معصرن (أو غير معصرن)، مكتمل (أو غير مكتمل) ويقترح تصنيفاً للأدوار يقوم على التمييز بين العامل

(الذي يقوم بالعمل) والجامد (الذي يتلقاه). يستوحي النموذج الفاعلي الذي تحدث عنه أ.ج. غريماس (*«الدلالية البنيوية»*، 1966) أعمال ليڤي شتراوس لتحليل الفاعلين الذين يوزعهم على وظائف ست، تشكل ثلاثة أزواج: الموضوع والغرض، المرسل والمرسل إليه، مناصر ومعارض. صاغ ت. تودورڤ نحواً سردياً: ميز بين الجملة (المؤلفة من المسند والمسند إليه)، والنعت (المؤلفة من الحالة، والخصوصية والوضع)، ومختلف أنواع التراكيب المتواترة التي تشكل الحكاية (التسلسل، الترصيع، والتعاقب). فتح الطريق أمام *«السردية»* («علم الحكاية» كلمة ظهرت في *«قواعد ديكاميرون»*، 1969). لجأ ج. جينيت (*«صور III»*، 1973) إلى نماذج نحوية بسيطة ليطبق على الحكاية أنواع الفعل: الزمن والصيغة والدلالة والصوت. فيما يتعلق بالزمن، بين مفاهيم التنظيم (تسلسل الأحداث المحلية) المدة والتواتر (حكاية ما حدث مرة واحدة، مرة وحيدة). تحيل الصيغة إلى المسافة التي يقيمها الراوي بينه وبين ما يرويه: تعني لفظة *«التبئير»* وجهة النظر المعتمدة، تبئير داخلي (وجهة نظر شخصية معينة) أو تبئير صفر (إحاطة بكل شيء). وبمفهوم «الصوت السردي»، يحلل مواقف ووظائف راو غير راض عن قصه، ينظم ويناقش ويثبت ما يرويه مع من يروي له. وهكذا يتم تصنيف الرواة بحسب علاقاتهم مع القصة (ما إذا كان الراوي هو نفسه هدفاً للحكاية أم لا) ومع الشخصية (ما إذا كان الراوي حاضراً في الحكاية التي يروي أو غائباً عنها).

تحتفظ الشروحات السابقة بالتمييز الأصلي بين الأعمال التي تتناول «المروي» وتلك المتعلقة «بالراوي» رغم محاولة العديدين (ج. پرنس وم. بال) الربط بين هاتين الإشكاليتين. سلكت *«العلامية السردية»* الطريق الذي شقه غريماس، اهتمت بالبنى العميقة للحكاية وبالمربع العلامي (صورة رسمت انطلاقاً من عمليات التعارض والمعارضة والتضمين). مستوحية أعمال ليڤي شتراوس، تندرج هذه المسيرة في رؤية أنتروبولوجية تفضي إلى علامية الثقافة. في موازاة ذلك، سارت *«الشعرية السردية»* على خطى جينيت، وحافظت على رؤية أكثر أدبية، تتجه نحو وصف الحكايا الفردية. وضعت الأدوات المفهومية والمنهجية للسردية في خدمة العلوم الإنسانية من أجل تحليل الحكايا غير الخيالية وبخاصة في أعمال ب. ريكور على الحكاية التاريخية (*«الزمن والعمل»*، 1983) وأعمال ج.ب. فيه على الحكايا الشمولية (*«العقل السردي»*، 1990). وأخيراً، يشترك النحو النصي (ت. باڤيل، ج. پرنس و ت. أ. ڤان ديجك) مع السردية، في هدف الوصول إلى البنى العميقة للحكاية ولكنه يستوحي

الألسنية التكوينية، ويعرض خارطة السرد برسوم بيانية على شاكلة شجرة.

من جهتها، تستوحي البراغماتية الأدبية الأعمال السوسيو ألسنية التي قام بها و. لابوف على الحكاية الشفاهية، وتمد غرض التحليل نحو حكايا الحياة والسرد التحادثي، وتقحم مفهوم «*النشاط السردي*» لتأخذ بعين الاعتبار دور المستمعين في بناء الحكاية، والإستراتيجيات التلفظية للرواة. من هذا المنظور، يبدو السرد نتيجة لإنتاج مشترك للراوي وللمروي له، تحدده مجموعة من المواضعات تسمى «*الأحلاف السردية*» ترتبط طبيعتها بالأنواع (نذكر على سبيل المثال «الحلف السيري الذاتي» الذي درسه ف. ليه جين).

أقام ا. بنفينيست تراتبية بين «*الحكاية*» (التعليل) التي تعني ترتيب الأفعال والشخصيات، و«*الخطاب*» الذي يحيل إلى وضع المتلفظ بالنسبة إلى ما يحكي، متخذاً معياراً له فئة الشخص (اللاشخص الذي يميز الحكاية، باعتبار أن الشخص خاص بالخطاب). النظريات السردية لما بعد البنيوية قلبت هذه التراتبية، بحسب الفكرة القائلة، إن الخطاب لا يعيد الحكاية، بل بالعكس، إنه يولدها. وبتأثير من دريدا، رأت أن السرد هو بمثابة مجاز فعل الكتابة، وأولت اهتماماً خاصاً بالعناصر الذاتية ـ المرجعية التي تكشف عن الوضعية المقالية للمتلفظ. لاحظت أن الخيال المعاصر يتجه نحو تقزيم سلطة الراوي، وأنه يستبدلها بسلطة الحكاية بالذات. وهكذا، وعوضاً عن البناء المنطقي الذي ميز السردية، أحلت نظريات ما بعد البنيوية محله فكرة الكشف عن مختلف الأصوات التي تنظم النصوص، مستفيدة مما قام به باختين في دراسته للحكاية باعتبارها ملفوظة متعددة الأصوات. إلى هذين النموذجين، يجب أن نضيف انتشار سردية أنثوية (م. بال، س. لانسير) التي تفترض جنسية المسألة السردية، وهي أيضاً مسألة حاسمة في عملية تنظيم الحكاية كما التبئير ووجهة النظر.

نقص الحكايا شفاهة أو كتابة، شعراً أو نثراً، كما بلغة الإشارات أو بالصورة (القصة المصورة، السينما، الرسم القصصي) وحتى بالموسيقى، يضاف إلى هذا، أنه يمكننا نقل هذه القصص من وسيلة إعلامية إلى أخرى، وأن نرويها بطرق متنوعة، مرتبين الأحداث بطرق مختلفة: نتيجة لهذا كله، تستخلص السردية استقلالية «المسرود» من وجهة نظر حامله وظروف التلفظ به. كما أن التفكير «بالسارد» لا يضع هذه الفرضية موضع تساؤل، بل إنه يضيف إليها بعداً آخر يدمج مع التحليل الزمنية والأنماط الخاصة بالحكاية المفردة.

صنفت نظريات السرد على أنها علوم (وهكذا اختار پروپ لفظة «مورفولوجي» مضارعة لعلم النبات لدى لينيه، كما أن النموذج الذي أعلنه بارت، استوحى الألسنية السوسيرية). ولكن، وخلافاً للعلوم التجريبية، فإن طريقتها استنتاجية. وهكذا يقترح بارت: «أن نختار أولاً نموذجاً افتراضياً، وأن ننزل بتؤدة، انطلاقاً من هذا النموذج نحو الأنواع التي تساهم فيه وتبتعد عنه في آن معاً» (*«تواصل»* 8، 1966، ص. 8). بهذا المعنى، يجب التساؤل حول مدى صدقية هذه النظرية، إذا ما تكشف أنها غير قادرة على الكشف عن تنوع موضوعات دراستها. كما أخذ على السردية تجميد الأطر الواردة في مكانها بحجة الفرضية وبقطع بنية السياق. كما أخذ عليها نسبة دور لكل مكونات الحكاية، تماشياً مع المبدأ القائل: «ما من «لغو» في الفن». طرحت هذه الفرضية مشكلة كبيرة إلى حد اضطر معه بارت إلى إقامة فرق بين السرد في الفنون المسماة «تماثلية» (السينما، الحكاية المصورة) والأدب «حيث حرية التدوين (بفعل الطبيعة المجردة للغة المترابطة) تجعل المسؤولية أقوى بكثير» (م.ن، ص. 13). وأخيراً، رأى كثيرون في نظريات السرد محاولة لاختزال الأدب بما يسمى *«ars combinatoria»* والاكتفاء بدراسة «الآلات السردية».

علينا أن نعترف بأن السردية لا تعتبر الحكاية تصوراً خيالياً للعالم، وإنما هي بناء شكلي، تسعى إلى كشفه أكثر مما تسعى إلى تفسيره. كما أنها لا تدعي أنها تقدم نظرية عامة في الحكاية، ولا حتى نظرية حقيقية في السرد. أجل، هذه هي الحدود، التي سعت النظريات البراغماتية، ونظريات ما بعد البنيوية في السرد لاجتيازها، وذلك بتحويل المسيرة في الإطار الأشمل لنظريات التلفظ والخطاب، بل وحتى كما هو الحال عند بول ريكور، إطار ظاهراتية (*«الزمن والحكاية»*، ج2 باريس، 1983).

Bal M., *Femmes imaginaires: l'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique*, Paris, Nizet, 1986. -Genette G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983. -Hénault A., *Narratologie, Sémiotique générale*, Paris, PUF, 1983. -Vetters C., *Temps, aspect et narration*, Amsterdam, Rodopi, 1996. -Coll.: *L'analyse structurale du récit*, Communication, 8, Paris, Le Seuil [1966]. 1981.

ايزابيل ميموني، لوسي روبيرت

راجع: المتخيل؛ السرد؛ العلامية؛ البنيوية؛ النظريات في الأدب.

النظريات في الأدب — THÉORIES DE LA LITTÉRATURE

فيما يتعلق بالأدب، تفرض فكرة النظرية التمييز بين أمرين. فمن جهة، تستقل النظرية عن الممارسة الأدبية لأنها تجعل منها موضوعاً لها: هناك نظرية عندما يكون

هناك خطاب يتناول هذا النشاط والنتاج الناجم عنه، هناك نموذجان محتملان للقيام بهذا، النموذج التقعيدي كما في أبحاث الشعرية والبيانات التي صدرت عن المدارس الأدبية، وهناك النمط الوصفي للمؤلفات المعرفية أو التربوية التي تناولت الأدب. ومن جهة ثانية، تتميز النظرية أيضاً باعتبارها ممارسة، تنماز عن سائر الممارسات التي تتناول الأدب: الشرح، النقد، والتاريخ. يقوم النقد والشرح بتفسير/ أو إصدار حكم على أشياء مخصوصة (نصوص، كتب، نتاج أديب معين)، فيما تتولى النظرية تقديم طرق وأساليب لفهم الأدب بعامة. وبنفس الطريقة، فإن المسيرة التنظيرية، تختلف عن المسيرة التاريخية بعموميتها، إذ إنها لا تهدف فقط إلى تبيان تتابع الأدباء والنصوص، وعهود الإنتاج الأدبي، وإنما تنكب على مساءلة القوانين التي حكمته والدلالات التي نجمت عنه.

وهكذا يكتسب الخطاب التنظيري راهنيته بطريقة متغيرة بحسب الأمكنة التي يظهر فيها، والممثلين الذين ينتجونه، والموضوعات (البنى) التي يتناولها هؤلاء. ولهذا السبب، يبدو مشروعاً أن نتحدث عن تاريخ هذه التغيرات، أي أن نتحدث عن تاريخ «هذه» النظريات التي تناولت الأدب.

من ناحية الأشياء التي تشكل مواضع للتفكير، يمكن أن يكون هذا التاريخ، تاريخ التكون التدريجي الممتد من القرن السابع عشر إلى بداية القرن التاسع عشر لموضوع «الأدب» بالذات، أي لتحول الآداب ـ الجميلة إلى مادة أكثر تحديداً، ومن نظريات الخيال التصويري، إلى نظريات الفن ذي الأهداف الجمالية.

تتناول نظريات الخيال التصويري فئة الإنتاجات اللغوية التي تمتاز بعلاقة مع الحقيقة. رأى أفلاطون، أن الخيال هو ابتعاد يجعل من نتاج الشعراء ترهات جذابة، فيما رآه أرسطو، يشكل مجالاً للتصورات التي تسبب المتعة (متعة مفيدة) للبشر. هذا النموذج التصوري للخيال الإيمائي وبشكل أدق، ذاك الذي تحدث عنه هوراس، وأدخل إليه الشعر الغنائي (باعتباره تصويراً للمشاعر)، وهذا ما لم يذكره أرسطو في *«الشعرية»* حيث اكتفى بالحديث عن (الملحمي والمأساوي والكوميدي) *«الأفعال»*، هذا النموذج التصوري استمر حتى القرن الثامن عشر. هناك تقليد نظري مقابل للخيال، يقدم على رفض «أكاذيب» الشعراء، يستلهم النقد المتأثر بالأوغسطينية، وجه لمسرح القرن السابع عشر، كهذا الذي وجهه روسو بعد قرن من الزمن. في القرنين السابع عشر والثامن عشر. تميزت منظومة «الآداب ـ الجميلة» («الخطابة»، «التاريخ» و«الشعر») التي يؤشر اسمها إلى الغاية الجمالية، تميزت داخل مجمل المعارف

الكتابية (الأدب) والمنتجات المثقفة («الآداب الخيرة» الأنسية): إنه هذا المجال، وبشكل أخص مجال الأنواع الثلاثة الكبرى للخيال (الملحمة والمسرح والشعر الغنائي) التي انصرف المنظرون، من مثل بوالو والأب باتيه إلى تقعيدها، والتي كشف نيكول وروسو مخاطرها.

تابعت عملية العبور من «الآداب ـ الجميلة» إلى «الأدب» بالمعنى الضيق في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، تابعت مسيرة تكريس المؤلفات الجمالية الرؤيا داخل مجمل النتاج المختص بالكتاب المقدس، والذي شكل تغييراً عميقاً في المثال النظري وبنيته: تزايد الموقع الذي تحتله الرواية شيئاً فشيئاً، فيما غابت الملحمة. جرى رفض النمط التصويري، وبشكل خاص من قبل «الرومانطيقيين» الذين انتقدوه بسبب طبيعته المعيارية، والعلاقة الجامدة والمنظمة التي يقيمها بين الموضوعات والأنواع (في الحدود القصوى «المأساة» وفي الحدود الدنيا «الملهاة»). استبدل «الرومانطيقيون»، وبخاصة الرومانطيقيون الألمان (شليغل تحديداً) نظرية الخيال بنظرية الفن، التي جعلت الشعر النوع ـ المعيار، عوضاً عن المسرح، بحيث لم يعد الشعر «نوعاً ثالثاً»، بل صار صفة ضرورية لكل نتاج فني. وهذا ما فرض تحديده، باعتباره تعبيراً أو دلالة على عبقرية النتاج، انسجاماً مع مفاهيم ديدرو، وبخاصة اعتباره استخداماً مدهشاً للغة: الشعر هو ما يتمكن أن نصادفه في الرواية، كما في الدراما، إنه كل عمل في اللغة يبتعد بها عن وظيفتها التواصلية ويجعلها هي بالذات موضوعاً للكتّابة. شكلت هذه المقولة جذر المفهوم الغلوبيري للرواية (باعتبارها عمل الكتابة على موضوع غير مهم) كما بحث مالارميه عن لغة جديدة، لا تشبه بشيء اللغة القديمة. كما شكلت أيضاً قاعدة تفكير «الشكلانيين الروس»، الذي تناول الشعر بشكل أساسي، وانزياح اللغة الذي يميزه، وكذلك الحال بالنسبة لقسم كبير من النتاج النظري في القرن العشرين، الذي استند إلى الأدوات التي قدمتها الألسنية لمعالجة مسألة الأدبية، وتحديداً الفرق المخصوص بين الاستخدام الأدبي (الشعرية) والكتابة، ومع ذلك فقد انتقدت عبر المناظرات المتتالية التي عارضت «الفن للفن» (الطبيعيون)، والالتزام (سارتر)، أو التي جرت مؤخراً ضد البنيوية: في كل مرة، ما يجري رفضه، هو هذا الانغلاق المثالي للأدب على لغته، باسم واقعية اندماج الكتاب في مجتمعهم، والزيف الذي تشكله إقامتهم في البرج العاجي لقضايا الكتابة. الوجه الآخر للنظرية الرومانطيقية، هو الشعر، أو الأدب باعتباره تعبيراً عن العبقرية، هو أيضاً طبع الدراسات الأدبية بطابعه مدة طويلة، والتاريخ الأدبي

اللانسوني تحديداً، ومع ذلك، فقد لقي معارضة، وأعيد تأويله، داخل الحركة الرومانطيقية، ثم بعد ذلك، عن طريق إنتاج نظريات في الأدب باعتباره تعبيراً (أو وسيطاً بنسبة ما) عن عصر، عن بيئة، عن طبقة اجتماعية، أو عن علاقات السيطرة التي يتواجه فيها المستعمرون مع المستعمرين، النساء مع الرجال، على سبيل المثال.

عبر التاريخ، تعددت الوجوه التي قامت بالتنظير للأدب. تولى الفلاسفة التنظير للشعر المعياري، أو فعل ذلك أدباء غالباً ما كانوا مختصين بهذا النوع من المؤلفات. غدت النظرية الأدبية الوصفية، شيئاً فشيئاً من عمل الباحثين والجامعيين، وهذا ما يفسر لنا، ولو جزئياً طبيعتها الوصفية. الآن، تنتمي النظرية في قسم كبير منها إلى عالم التعليم والبحث الجامعيين. هناك عرفت نظرية النص التي ظهرت في سنوات 1960 ـ 70 (بارت، كريستيڤا...) ظروف نجاحها ـ الذي خالف مشروعها في تجاوز التمييز بين الممارسة والنظرية في الأدب. استمر الأدباء من جهتهم في إنتاج نظريات في الأدب في مقدمات كتبهم، أو في المجلات. بعد رواج أطاريح «الرواية الجديدة» ثم جماعة *«تيل كيل»* المرتبطة بنظرية النص في الثلث الثاني من القرن، تميزت السنوات الأخيرة بتشتت المقولات، من «الخيال الجديد» ـ الذي يدعو إلى رفض أنماط الرواية الجديدة ـ إلى أشكال متعددة من «الالتزام الجديد» (نذكر جماعة *«البيرباناديكيلير»*/ العامودي»، التي تدعو إلى ارتياد كل مواضع ومستويات اللغات) مروراً بالتنظير «للخيال ـ الذاتي»، وحتى للتنظير لما ينبغي أن يكون تلقياً للأدب. نتج عن هذا التشتت، أن النظريات الجامعية، باتت تعاني صعوبة متابعة هذه الحركات وبالتالي صعوبة التوصل إلى جميعة لها وتدريسها.

السؤال حول ما الذي يشكل جوهر الأدب (والمفاهيم الملازمة لذلك مثل الأديب، القيمة، الأسلوب...) يبدو أنه يحدد المقاربة النظرية، ويجعل هدفها إعادة النظر بالمسلّمات المغلوطة لما أسماه أنطوان كومبانيون «الحس المشترك» الأدبي. تأخذ هذه الرؤية المتسائلة والناقدة معناها بالنسبة للعالم المدرسي والجامعي الذي ينتمي إليه العديد من النظريات، ويمارس نفوذه التناظري بحكم هذا الواقع، لا في مواجهة نظريات أخرى، بقدر ما يمارسه ضد الأفكار المسبقة للقراء الطلبة، أو في عملية تصويب، لنقص في دقة مقولات مؤرخي الأدب، أو مختصين بهذا الأديب أو ذاك: الصراع (خلافاً للصراعات النظرية بين الكتاب) لا يدور هنا على النتاج *«الأدبي»* الشرعي بقدر ما يدور على النتاج *«النقدي»* الشرعي. وهذا ما يظهر بمزيد من الوضوح، بفضل هذا الانتماء المؤسساتي، في كون النظريات، حتى أكثرها

شكلانية تحيل الأدب دائماً (كما كانت تفعل مع الخيال سابقاً) إلى شيء يقع فيما وراءها. إذا كان هناك من معنى للدرس، وأن ندرس الأدب باعتباره كذلك، فهذا لأنه بحكم كونه فناً (بالتالي لا يبالي بموضوعه بحكم قدرته على إبراز أي شيء، تحوير أي شيء، أمام أعين الجميع) يبدو حاملاً لمتطلبات الديمقراطية. وبهذا المعنى يبدو الأدب مفيداً لإعداد المواطن، كما سبق أن رأى أرسطو والشعراء الكلاسيكيون، أن فيه معنى لتنظيم الخيال، بحكم وظيفته التعليمية الأخلاقية، وبقدرته على المساهمة في النظام الاجتماعي (المتمثلة بتنظيم الأنواع) أو إثارة الفوضى (وذلك بقلب الروابط الضرورية بين الأنواع والموضوعات). إن انتماءها «للمدرسة»، لا يشكل تحت هذا العنوان دليلاً على سقوط المنظرين في النصف الثاني من القرن العشرين، وإنما يظهر تماسك الابتكار النظري، والرؤية المسيطرة للجماعة السياسية. في موازاة هذا التماسك هناك أيضاً تأثير البنية، ذلك أن التساؤل عن الأدب، لا يمكن أن يتم إلا انطلاقاً من بنية معتبرة أدبية. والواقع أن هذه البنية، هي اليوم، تلك التي تحددها «المدرسة» (من هنا الفروقات بحسب الفضاءات القومية)، وهي المشابهة تقريباً لتلك التي حددها الرومانطيقيون (الرواية، المسرح، الشعر). بقي أن نذكر، أن المسافة بين هذه البنية الضيقة التي تشكل مادة للتعليم والأبحاث النظرية، والنتاج النظري الذي يتوخى الشمولية والتعميم، تبرز سمة أخرى من سمات الدراسات الأدبية المعاصرة: لا نتعلم فيها إنتاج كتابات، كما كان عليه الحال في التعليم الذي يغلب عليه الطابع البياني، في المرحلة الكلاسيكية (وغير الموجه للجميع، ويمكن أن يعلم متذوقيه كتابة الخطاب أو الخيال)، وإنما نقرؤها ونناقشها. من هنا تجد الرؤية الديمقراطية للمفاهيم الجمالية للأدب نفسها منشورة فوق التوزيع الاجتماعي المتفاوت للأذواق.

Compagnon A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Le Seuil, 1998. - Macheerey P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.- Ranciére J., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998; *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000. -Wellek R. & Warren A., *La théorie littéraire* [1949], trad., Paris, Le Seuil, 1971. -Coll.: «Où en est la théorie littéraire?», *Textuel*, avril 2000, n°.37.

دينا ريبار

راجع: النقد الأدبي؛ المدارس الأدبية؛ الأدبية؛ الأدب؛ الأدب العام؛ المعارك؛ النص.

نظرية الإعلام — INFORMATION (Théorie de l')

منبثقة من أعمال تتعلق بالرياضيات، تدرس نظرية الإعلام كيفية انتقال الأخبار

في مجتمع معين. إنها تقوّم كمية المعلومات التي تتضمنها رسالة ما وتقيس درجة الشك التي تعتور عملية الاتصال بالذات. أمكن تطبيق هذه النظرية في الأدب الذي كان يومها ينظر إليه بطريقة منظمة باعتباره رسالة داخل إطار يحوي مرسلاً ومرسلاً إليه وقناة (من النتاج إلى الدائرة التجارية مروراً بالنشر) حيث يجري عمل ارتجاعي (من القارىء نحو النص والكاتب).

يمكننا أن نضع نظرية الإعلام كتتويج للأعمال التي يمكن وضعها بين أوائل شيوع علم التحكم خلال الحرب العالمية الثانية. أول عرض جميعي حول هذه القضية قدمه المهندس س. شانون في نهاية أربعينيات القرن الماضي. تشكل هذه النظرية نظرية إشارة بالمعنى الواسع جداً: من أجل استخدام وسائل بث الأخبار بالطريقة الأكثر فعالية، علينا تحليل هذه الأخيرة، وعلى خصائص القنوات أن تسمح باستخدامها على هذه الصورة، وكذلك الحال بالنسبة لعلاقة الواحدة مع الأخرى. التصورات الأساسية غاية في البساطة ومرنة التكيف، مما يفسر سهولة إدخالها إلى العديد من المذاهب.

يرجع نقل هذه النظرية إلى ميدان الفنون والأدب إلى نهاية خمسينيات القرن الماضي. يستند أ. مول في «*نظرية الإعلام والإدراك الجمالي*» (1958)، على التفاعل بين الفرد ومحيطه ليفيد من نظرية الإعلام في مختلف الميادين الفنية وخاصة الموسيقى والشعر. عام 1962 استند مفهوم «النتاج المفتوح» (ا. إيكو) على افتراضات عرضها الرياضي ن. وينير تتناول معلومات عن نظرية علم التحكم. لعبت هذه الأبحاث دوراً مهماً في تقارب الخطاب العلمي والخطاب الأدبي وخاصة في الولايات المتحدة، كما شكلت أيضاً قسماً من التفكير السيميائي «لمدرسة تارتي» (إي. لوتمان).

مطبقة على الأدب، لا تستطيع نظرية الإعلام توفير بعض الألفاظ من مثل «*التشويش*» «*قصور*» «*إطناب*»: «*التشويش*» هو كل إشارة غير مرغوب فيها ترد في بث رسالة وتعكر عملية فهمها. وتعني لفظة «*قصور*» درجة الفوضى داخل نظام ما، ما هو غير متوقع، ما يجعل من المجمل «يقول» شيئاً ما لمن يكتشفه. يقيس «*الإطناب*» الإفراط في عدد الرموز المستخدمة بالنسبة لما هو ضروري فعلاً لعرض الأخبار المقدمة.

في سياق آخر خيالي، لا يمكن التعامل مع «التشويش» بنظرة سلبية فقط «الأثر الفني هو رسالة غامضة أساساً، مجموعة من الدلالات تتعايش داخل دال واحد» (ايكو 1962 ص9). وهكذا فإن إفراطاً في التشويش في قصيدة سوريالية قد بلغت

إلى غنى التأويلات المحتملة وإلى قيمة الرسالة. وبالتالي ليس مهماً هنا شفافيتها الكاملة ولا درجة الإطناب المتعلقة بقوانين احتمالات اللغة.

يملك قصور الخطاب فرص إكسابه المزيد من المعلومات. يرى ايكو أن الفوضى تبدو كما لو أنها العلامة المميزة للثقافة في القرن العشرين: «لتحقيق الإبهام باعتباره قيمة غالباً ما يلجأ الفنانون المعاصرون إلى ما هو لا شكلي إلى المغامرة، وإلى الالتباس في الخواتيم» (م.ن ص10). يركز آخرون بشكل أكبر على دور القارىء. وهكذا وبحسب اي. كالڤينو، وفي مرحلة يمكننا تخيل قدرة الحواسيب على كتابة النصوص فإن: «الآلة الأدبية الحقيقية هي التي تشعر أنها بحاجة إلى إنتاج الفوضى باعتبارها ردة فعل على تحد قام به التنظيم» (1980، ص18). في عالم كهذا ليس الأدب هو من يختفي بحسب كالڤينو، وإنما هي صورة الأديب. تغدو اللحظة الحاسمة للأدب هي القراءة، ممارسة لموجودات بالقوة مفتوحة على كل التأويلات. وأخيراً هناك آخرون من مثل و.بولسون، عوض أن يستخدموا نظرية الإعلام كطريقة في قراءة نص، نظروا إلى الأدب بمجمله «كتشويش» داخل خطاب اجتماعي: النص الأدبي رسالة، باتساعه، وبأهمية ما يستبطنه وتعدد الدلالات التي يختزن، يتجاوز قدرتنا على تلقيه.

Calvino I., *Una pietra sopra* [1980], trad. fr. M. Orcel et F. Wahl, *La machine littérature*, Paris, Le Seuil, 1984. -Eco U., *Opera Aperta* [1962], trad. fr. C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil [1965], 1979. -Escarpit R., *L'information et la communication. Théorie générale*, Paris, Hachette, 1991. -Moles A. *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël- Gonthier, 1972. -Paulson W., *The Noise of Culture*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1988.

جان ـ فرنسوا شاسي

راجع: الإتصال؛ القراءة والقارىء؛ الأدب؛ التلقي؛ العلوم والآداب العلامية.

نظرية الإنعكاس — REFLET (Théorie du)

تعني فكرة الانعكاس، الطريقة التي يعيد فيها نتاج ما الوقائع الاجتماعية (وهذا ما يرتبط بمفهوم التخلقية ـ الإيمائية). عرفت بشكل خاص، إثر ممارستها من قبل الروائيين الواقعيين في القرن التاسع عشر، والنظريات الماركسية في الأدب.

ترتبط نظرية الانعكاس بإشكالية الواقعية، أو بتلك الأكثر قدماً، التخلقية الإيمائية، بكونها تعتبر الأدب بمثابة عرض وتصوير. وبالتالي يمكنها الاستجابة لمفهوم أوسع، حيث يكون الأدب رسماً (شاهد، أو ساخر). ولكنها عندما تندرج ضمن مرجعية

ماركسية، فإنها تستند إلى تصور خاص للتاريخ. في الواقع، يرى ماركس، أنه لا يمكن التفكير في التاريخ انطلاقاً من أفعال وأحداث قام بها الأفراد. بل على العكس من هذا، إنه مستقل نسبياً عن إرادات الأفراد، لأنه يقوم أولاً على طبيعة العلاقات الاجتماعية وأشكال النمو الاقتصادي. وبحسب هذه الترسيمة، ترتبط الإيديولوجية «بالمحصلة النهائية» بالوقائع المادية والاجتماعية التي «تعكسها» بطريقة أو بأخرى.

يعتبر الفن والأدب، من خلال هذا التصور، منتجين إيديولوجيين. وبالتالي صار ممكناً تحليل قيمة الانعكاس، الذي يقدمانه عن الصراعات الاجتماعية أو الحقائق الاقتصادية. ومع ذلك فإن هذا الانعكاس، لا يتم بطريقة آلية. إنه نتيجة عمل، إعداد أيديولوجي، ومن هنا بالذات يغدو موضعاً للانحراف بالواقع المعقد والمتحرك. لا يرى النقد الماركسي في الانعكاس نقلاً تخلقياً أو فوتوغرافياً، والنص الأدبي لا يمكن أن يكون مجرد «مرآة» للواقع. والمسألة في جميع الحالات مسألة قضية متحركة: لا مكان *«للانعكاس»* إلا داخل ممارسة (سواء كانت ذات طبيعة مألوفة أو ذات طبيعة علمية) تتطلب بناء عقلياً وتندرج ضمن صراع التناقضات، الناجم بدوره عن صراع الطبقات.

وتتداول فكرة الانعكاس من خلال صور الكاتب «المصور» للمجتمع ـ استحضرها كورناي مثلاً في ملاحمه وطبقت منذ زمنه على موليير ـ ومن خلال النتاج «المرآة» (كما يقول ستاندال عن روايته *«الأحمر والأسود»* 1830). غير أن التنظير «للإنعكاس»، كان من عمل طروحات النقاد الماركسيين بشكل خاص. بالنسبة لماركس وإنجلز، كما بالنسبة لپليكهانوڤ ولينين، يمكن للأدب، وبمعزل عن آراء الأدباء، أن يقدم معرفة عن العالم تلتقي مع التحليل الماركسي. فيما بعد، وسع لوكاش وغولدمان مفهوم «الانعكاس الموضوعي» هذا. رأيا أن الأثر الأدبي قادر على تحقيق الانسجام داخل العالم المشوش لفئة اجتماعية. ولكن، منذ ثلاثينيات القرن الماضي، ومن أدورنو إلى بريخت، شدد معارضو المفهوم اللوكاشي، على الوسائط التي تتدخل بين المجتمع وعمل الكاتب، كما على القدرة على تحويل المعنى بما يتلاءم مع شكل الأثر الفني. كان على النقد الماركسي الرضوخ، لكون العملية الانعكاسية تتطلب إعادة ترجمات شتى (نفسية، أسلوبية، إلخ).

في ستينيات القرن الماضي، وتحت تأثير أعمال غرامشي ول. التهيسير، اعتبر بيار ماشيريه، أن الأثر الأدبي الحقيقي، قادر هو أيضاً، على إعادة رسم حدود الإيديولوجية وإضاءة النقاط المعتمة فيها: «لنستعيد التمييز الكلاسيكي بين الشكل

والمضمون، والذي لا داعي، مع ذلك، لتعميمه، يمكننا القول، إن الأثر الأدبي يحوي مضموناً إيديولوجياً، ولكنه يضفي على هذا المضمون شكلاً مخصوصاً. وإذا كان هذا الشكل، هو نفسه إيديولوجياً، فإن هناك بفضل هذا «التضاعف» انتقالاً للإيديولوجية داخل نفسها، ليست الإيديولوجية هي التي تنعكس على ذاتها، وإنما بتأثير المرآة، التي أدخلت نتيجة نقص بالكشف، تظهر الفروقات، والتناقضات، وتباين غني بالدلالة» (*«من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي»*، ص 156). وهكذا يصبح مسموحاً القول، بأن النصوص الأدبية الكبرى تصل إلى الكشف عن تناقضات التشكل الاجتماعي عبر تناقضاتها الخاصة بها، رغم كونها تنتمي إلى نظام مختلف. يقدم ماشيريه، نتاج بلزاك وڤيرن وبورجيس مثالاً على ذلك، حيث نلاحظ هذا الانفصال: استسلم هؤلاء الأدباء إلى عمل تعبيري حقيقي أخذ فيه الخيال وجوهره اللاواعي قسطه الوافر.

الانتشار اللاحق لسوسيولوجيا الأدب، حتى تلك المستلهمة للماركسية، وللنقد بعامة، أدى شيئاً فشيئاً إلى الابتعاد عن فئة الانعكاس لصالح تجليات أكثر دوياً وتنوعاً «واقع في النص». أكثر من مجرد «مرآة»، يُنظر إلى الأثر الأدبي باعتباره فضاء له بناه الخاصة، باعتباره «موشوراً» بشكل ما.

Macherey P., *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris, Maspero, 1966. -Schoning U., *Literatur als Spiegel: zur Geschichte eines kunsttheorestischen Topos in Frankreich von 1800 bis 1860,* Heidelberg, C. Winter. 1984. -Trotski L., *Littérature et Révolution,* Paris, Union Générale d'Edition, 10/18, 1974, -Viala A., «Effets de champ, effets de prisme», *Littérature,* n°70, 1988. -Zima P.V., *Manuel de sociocritique,* Paris, Picard, 1985.

كونستانز باتج

راجع: الإيديولوجية؛ الماركسية؛ الوساطة؛ الإيمائية؛ الواقعية؛ الواقعي؛ المجتمع.

النفي (المنفى) EXIL

اشتقاقياً النفي أو «الطرد خارج الوطن» مرادف «للشقاء» أو «للعذاب». لقد شكل ظاهرة بارزة طوال التاريخ. أصاب بين الذين أصابهم كتّاباً ومثقفين، وبالتالي شكل موضوعاً رئيساً في الأدب وصورة بارزة في عروضات الخلق الأدبي.

تبدأ جذور المنفى في الأدب الغربي مع ملحمة هوميروس *«الأوديسة»*: إضافة إلى السنوات العشر التي استمر فيها حصار طروادة أمضى عوليس تسع سنوات من التيهان لأن الآلهة حرمت عليه الرجوع إلى ايتاك. في روما، أوفيد الذي نفي إلى شاطىء البحر الأسود بسبب كتابه *«فن الحب»* عبر عن تجربته المؤلمة بقصائده المؤثرة

(Tristes et Pontiques). من هذين النصين المؤسسين، احتفظ النفي برابط لا ينفصم مع الوطن، ألم البلاد المفقودة، والرغبة بالعودة، ماثلة أيضاً في الحكايا التوراتية المتعلقة بنفي العبرانيين من مصر وإلى بابل.

وبعيداً عن هذه المصادر الميثولوجية والقديمة، فإن النفي حقيقة تاريخية مورست في عهود الاضطهادات السياسية والدينية القوية (نفي البروتستانت إثر نقض معاهدة نانت؛ نفي مناهضي «الرعب». . .). غالباً ما حكم على أدباء بالنفي من قبل الرقابة، أو هربوا من تلقاء أنفسهم للخلاص منها: هذا ما فعله سان ـ إيڤريمون في القرن السابع عشر، وڤولتير في القرن التالي. في القرن العشرين تضاعفت الهجرات الناتجة عن إرغام، والكتاب الذين عانوا يخبروننا عن ذلك: هجرة الإسبان الهاربين من قمع فرانكو عام 1939 (رفايل ألبرتي، جورج غويين وجوان غواتيسولو)، الألمان الذين فروا من النازية (توماس مين، برتولد بريخت، جوزف روث)، الروس المنشقين الذين فروا بموجات متتابعة (نابوكوڤ، بونين، وما بعد 1917، ثم ڤيكتور سرج، سولجينيستين. . .). وأحياناً كان يتم استبدال الانتحار بالمنفى كما هو الحال مع والتر بنجامين أو ستيفان زويغ.

ومع هذا، نجد تحت هذا العنوان ـ المنفى ـ تجارب لا إرغام فيها وإنما هي هجرة طوعية. وهكذا فلا مجال للخلط «بين الرحلة والهرب» (ماكسيموڤ)، بين الحالات التي سبقت الإشارة إليها، والهجرات الأنغلو ـ ساكسونية التي نزلت بشكل كثيف في بداية القرن الماضي في القارة الأوروبية (ت.س. إليوت، عزرا باوند، هنري جايمس، ج. جويس) أو الولايات المتحدة (و.هـ. أودين، ألدوس هيكسلي. . .). بالنسبة للأوائل، فإن الهروب من الكليانية يبدو بمثابة نفي حقيقي. بالنسبة للفئة الثانية فإن المنفى هو اختيار بل وحتى استراتيجية أدبية («المنفى، والحيلة، والصمت» هي أسلحة الكاتب بحسب جايمس جويس) تهدف إلى مغادرة بلاد رأوها صحارى ثقافية إلى بلدان أخرى تقدم إمكانات أفضل. وهكذا فقد بدا المنفى الأوروبي بالنسبة لأدباء أميركا اللاتينية نمط وجود (أعلن بورخيس أنه هو والأرجنتينيين لم ينزلوا إلا من مركب)؛ والعديد من المؤلفات المعاصرة المميزة في هذا الأدب كتبت خارج الوطن الأصلي (*«مئة عام من العزلة»* غ.غ. ماركيز، *«ماريل»* غورتازار. . .) غير أن ظهور الدكتاتوريات في أميركا اللاتينية جعلت من النفي بالقوة الحلقة الأخيرة في سلسلة طويلة. ظهر نفس الجرح مع إقامة «الجمهوريات الاشتراكية» في أوروبا الوسطى: وبعيداً عن تجربة يونيسكو، الثنائي اللغة دائماً الذي

غادر رومانيا سنة 1938 (مفتخراً «لو كنت فرنسياً لغدوت عبقرياً») كما لو أنه «يصعد إلى العاصمة» مقتفياً آثار رومانيين مشاهير آخرين محبين لفرنسا (ت. تزارا)، إلى پول غوما الذي طلب اللجوء السياسي سنة 1981 متسائلاً: أأكتب باللغة الرومانية هنا؟ لمن؟ وخاصة إلى متى؟».

تداخل الثقافي والسياسي هذا شديد الحساسية في تجربة الكتاب المغاربة. طبع الاستعمار ممارستهم للغة الفرنسية وهجرتهم بعلامات متناقضة إزاء لغة، التي بعد أن كانت أداة تحرر أخذت تطرح (على خطى الطاهر بن جلون، إدريس الشريبي، ليلى صبار. . .) أسئلة جديدة: العودة إلى اللغة الأولى أو لا؟ جميع من يعيش في بلاد الشتات (يهود، أرمن، لبنانيون. . .) يواجهون نفس السؤال.

وأخيراً قد يحدث أحياناً أن يتكلل النفي بالعودة بعد سقوط الكليانية مثلاً. وحتى إذا ما حدث هذا، فنادراً ما تؤدي هذه العودة إلى استئصال الوطن بشكل كامل: غالباً ما تميت العودة الحقيقية العودة المتخيلة «كانت مدريد إثر عودتي مدينة فرانكية وإن بدون فرانكو» هذا ما قاله رافايل ألبرتي. كما أن رفض العودة بعد أن غدت ممكنة (رينيه ديبيتير إلى هايتي) حولت المنفى الاضطراري إلى منفى داخلي.

ظاهرة عامة في التاريخ وفي الأدب، المنفى، والمنفى الداخلي تحديداً احتل منزلة كبيرة في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر. عرف بالتأكيد نماذج وطنية سابقة تعتبر *«حسرات»* (1558) دي بيليه زهريتها: ذهب إلى روما لأسباب مهنية، عبر بقصائد مؤثرة عن وطنه إلى فرنسا. أدى قيام الثورة الفرنسية إلى هجرة ضخمة مما أعطى المنفى منحى مختلفاً. وطوال القرن الذي تلا، عرفت رموز أساسية من رموز الخلق الأدبي المنفى، بسبب اتخاذها مواقف سياسية: هيغو في ظل «الإمبراطورية الثانية، ڤاليس بعيد حكم «الكومونة». ومهما يكن من أمر فإن تلك المرحلة هي أيضاً المرحلة التي عرفت الإحساس القوي بالتباين ما بين الأنا والعالم. بدأت بنتاج تتخذ فيه هذه القطيعة شكل بحث وتحريات: يقدم لنا *«رينيه»* (1802) لشاتوبريان بطلاً يلجأ إلى (العالم الجديد) يعيد ترجمة تجربة المؤلف الذي ذهب إلى أميركا إبان الثورة إضافة إلى وعي للبرم من الذات. بعد ذلك ـ وبشكل خاص بعد سنة 1848م ـ بات هذا القلق عرضاً لحال الفنان في مجتمع تسيطر عليه المصالح البرجوازية. هذا النفي الداخلي له صدى قوي في نتاج بودلير. وهكذا فإن الإوزة (*«أزهار الشر»*، 1857) مع إهداء إلى هيغو المنفي يومذاك وبيت أول على شاكلة خطاب لاندروماك (الصورة الميثولوجية الكبيرة للنفي الاضطراري) «اندروماك أنا أفكر بك!» تثبت أن بودلير يضع

المنافي الواقعية والمنافي المجازية بعضها فوق بعضها الآخر. وهكذا يمكن أن يتخذ شكل إحساس بالعبث، إحساس بالنفي في صميم الأشياء حيث تقدم صورة حيوان، صورة رمزية لحال الشاعر، القَطْرَس عند بودلير، والعلجوم لدى كوربيير. وإذا كانت هذه الصور قد تراجعت في القرن الذي تلا، فإن هذه الرؤية لمصير الفنان عملت على ظهور تيار الفن للفن. وهكذا فإن المنفى، ومن أدب الهجرة إلى الأدب المهاجر الذي يميز اليوم الإبداع سواء في أوروبا أو في كيبيك، وتجربة المتخيل الأدبي، سمة ملازمة للخلق.

يعتبر المنفى بأشكاله المختلفة وضعاً يتقاسمه الأدباء مع آخرين هم في الغالب دونهم قدرة على مواجهته، وهم أكثر مقدرة على فضحه والتعبير عنه. انطلاقاً من هذا الواقع الملموس، يثير النفي الأدبي ثلاثة أنواع من القضايا. الأولى والأكثر بروزاً هي مسألة حرية التفكير والخلق والنشر: المنفى يناظر الرقابة والقمع. في المرتبة الثانية يفرض نتاج المنفيين تفكراً بالأدب، موقعه ومدى تقبله: لمن يكتب وبأية لغة، ومن أجل أية رهانات؟ وما الجدوى؟ سأل الطاهر بن جلون بعد كارلوس فونتيس؟ العيش في المنفى ألا يعني هذا أحياناً مغادرة محيط الحقل الثقافي للعيش في المركز (المتخيل أو الحقيقي) حيث الشرعية والتكريس؟ ولكن هذا التكريس ألا يخسر ثماره لأنه لم يحدث لا في المكان ولا اللغة ولا الثقافة الأولى المعبرة عن الهوية؟ تكشف الآداب «المهاجرة» هذا التوتر. وهناك أيضاً، وهذا هو التصور الثالث للتحليل، فقد قدم عدد من الكتاب المنفيين آثاراً غدت فيها تجربة المنفى الفعلية رمزاً للابداع نفسه. بدت قضية اللغة هنا عصية. بين الكتاب الفرانكوفونيين، كانت حساسة لدى الذين تندرج لغتهم الأولى في الشفاهية مثل الكريول والعربية العامية. بالنسبة للآخرين، بالنسبة للذين شكل المنفى لهم تأكيداً لتفوق لغتهم الأم التي غدت بمثابة ملجأ يحميهم («كانت اللغة الألمانية الوطن الذي يمكنني حمله في حقائبي» قال نيلي ساك) أو مناسبة «العبور باللغة» يعاش بمثابة ولادة (إلياس كانيتي راوياً تعلمه الألمانية في *«اللغة المنجاة»*) اللغة الجديدة هي منفى جديد. تُعاش إما كخيانة وإما كتزهد يحمل على شاكلة برعم شكل النتاج نفسه: «تقصيري في صياغة العبارة، تلعثمي، طريقتي المتقطعة في النطق، «فني» في الغمغمة، إنه صوتي، حروف (r) العائدة للطرف الآخر من أوروبا، هي التي دفعتني كردة فعل على العناية بعض الشيء بما أكتبه ولتجعلني إلى حد ما جديراً بلسان قوم أسيء إليه في كل مرة أفتح فيها فمي» كتب سيبوران في

«تمزق». وفيما وراء ذلك قد تعكس بنية النتاج نفسه أشكالاً ترتبط بالثقافة الأصل: القصة الشرقية بالنسبة للرواية المغربية مثلاً.

يساوي المنفى عندها المجاز، تنقل المعانيم، وبالتالي صورة الكتابة. صورة العبقري غير المفهوم، الذي يختصره «المنفي على الأرض وسط صياح الهزء والسخرية» من *«قطرس»* بودلير ومعه أسطورة المنفى الداخلي تعيد ترجمة إحساس ماثل في الميثولوجيات كما في التاريخ. تثبت هذه الصورة في ذروتها الكتابة بأنها المركز والمنفى في آن معاً، الرحلة والوطن وبكلمة المرور الوحيد الممكن *«from language to language»* (جويس).

Delégue Y., *Le royaume d'exil,* Paris, Obsidiane, 1991. - Robin R., *Le deuil de l'origine,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993. - Semprun J., *L'écriture ou la vie,* Paris, Gallimard, 1994. - Coll.: *La littérature et l'exil,* in *Magazine Littéraire,* juillet-août 1985, n°221.

آلان رانفييه

راجع: الرقابة؛ المركز والمحيط؛ الأدب الاستعماري؛ الخلق الأدبي؛ الفضاء؛ الصورة؛ الخيالي والخيال؛ الأدب المهاجر؛ الخرافة؛ التلقي.

النقد الاجتماعي — SOCIOCRITIQUE

راجع: سوسيولوجيا الأدب

النقد الأدبي — CRITIQUE LITTÉRAIRE

النقد هو فن تطبيق معايير معينة وبالتالي إصدار حكم. كانت هذه الكلمة في البدء نعتاً ينتمي إلى ميدان الطب (1372) قبل أن تصف حيزاً من النشاط الأدبي (1580). بمعناها الأوسع كانت تدل على ممارسات واكبت الحياة الأدبية منذ العصور القديمة: تقويم الآثار الأدبية وشرحها وتفسيرها.

يقوم الفعل النقدي على الأذواق والقيم ولكنه يزعم لنفسه اعتماد قواعد ومناهج، يرمي إلى تحسين النتاج الأدبي أو إدانته. يمكن أن يكون فعل هواة أو محترفين. يمكن تمييز ثلاثة أشكال منه مختلفة الوظائف: النقد الصحفي الذي يُعرّف ويقيم، النقد الصادر عن كتّاب يقيم ويفسر، والنقد الجامعي الذي يتأرجح بين البحث والتفسير. تتنوع موضوعاته تبعاً لتحديد الأدب نفسه: قد يتناول الأدباء كما يتناول الآثار الأدبية، حرفية النص كما الأفكار الظاهرة أو المضمرة، أو مدى التقيد

بالأصول والقواعد. وأخيراً يمكنه أن يتخذ الأشكال الشديدة التنوع (شرح وتفسير، وصف، فقه اللغة أو التاريخ) والإفادة من الحروب الكلامية والثناء والتقريظ أو المشايعة والانتساب.

وبمعنى حديث أكثر لصوقاً بالتحديد الفلسفي للملكة الناقدة (كانط) يصوغ النقد الأدبي حكماً جمالياً شخصياً على كل شيء يخضع «للدوكسا» المشتركة.

ترجع أول معالم الفعل النقدي إلى العصور القديمة (تحيلنا مسرحيات اريستوفان إلى مسرحيات ايربيد أو إلى سقراط). ومن دون شك يمكننا اعتبار كتاب يواكيم دو بيللاي: *«تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها»* (1549) أول أثر نقدي كبير ومثير للجدل في اللغة الفرنسية. في العام 1561 نشر جيل ـ سيزار سكاليجيه باللاتينية الكتاب السادس من *«الشعرية»* وهو بعنوان *«Criticus»* الواقع ضمن دائرة نفوذ فيرجيل معدداً فيه مصادر قوة النقد في المرحلة الكلاسيكية. ومنذ ذلك الحين أخذ النقد ينفصل عن النحو والبيان. ظهرت الحروب الكلامية الأدبية التي ازدهرت في بداية القرن السابع عشر سواء تلك التي دامت بين «القدماء» و«المحدثين» (بوالو، راسين، سان ـ ايفريمون، فونتينيل) أو تلك التي نشبت إثر ظهور أثر معين (معركة *«السيد»* سنة 1637 التي تواجه فيها كل من ميريه، سكيديري، شابلن والكاتب).

مهتماً أول الأمر باحترام القواعد تحرر النقد الأدبي، بدءاً من سنة 1750، من نير القواعد ليتناول تحليل أساليب الأدب ووظائفه، المزايا المقارنة للأنواع، وليتولى صياغة استفهام حول فن الآداب. شكل هذا تحديداً موضوع المعركة التي تواجه فيها الموسوعيون ضد المدافعين عن التقليد السياسي والديني.

خلق تعدد الصحف (بما فيها *«السنة الأدبية»* لفريرون) مساحات جديدة للتعبير. ظهر نقد محترف ومتخصص ما بين سنة1830 و1860. تلازم ظهوره مع ترسخ المفهوم الحديث «للأدب»، وبروز الحقل الأدبي الحديث، إضافة إلى تشكل جمهور عريض نماه انتشار المطبعة وبزوغ الصحافة اليومية. قدم سان ـ بيڤ في تلك المرحلة صورة جديدة لنقد أكثر اهتماماً بالشرح والإبانة منه بالتقويم القائم على الحدس.

مورس النقد المحترف في البدايات من قبل صحفيين (جيل ـ ليميتر، پول دي سان ـ ڤيكتور، على سبيل المثال) ومن قبل كتّاب (سان ـ بيڤ، تيوفيل غوتييه، اميل زولا، على وجه الخصوص) وكان يمنح الحظوة للصحف والمجلات. ثم أخذ الكتاب يتوجهون تدريجياً لممارسة هذا الشكل البحثي الخاص الذي يقيّم نتاج زملائهم ويهتم بالأحداث الأدبية. في أثناء ذلك، وبفعل إعادة تنظيم التعليم الجامعي

في نهاية القرن التاسع عشر ظهر نقد منقب وضعي وتاريخي أبرز ممثليه هيبوليت تين، فرديناند برونيتير، اميل فاغيه وغوستاف لانسون.

لا مجال للشك في أن القرن العشرين يشكل منعطفاً في النقد. لم يحتل الشرح والتأويل في أية مرحلة من الأهمية المعطاة له في أيامنا هذه بحيث أن النقد سواء ذلك الصادر عن أدباء أو عن أساتذة (تراجع بريقه) صار هو بدوره موضوع دراسة. لم يكن ازدهار النقد الظاهرة المدهشة وحسب، وإنما تتابعت اتجاهاته وطرائقه بسرعة مدهشة في الحقل الجامعي واجتاحت عدداً من المؤلفات التي تقدم «نظريات ـ خيالية théories-fictions» أو تأويلات لنصوص واقعية أو خيالية (*«ثمار الذهب»* [1963] لناتالي ساروت على سبيل المثال). لا يزال قسم من النقد الحديث يدافع ـ كما فعل مونتيني، رونسار وبوالو ـ عن هدم الحواجز بين الخلق والنقد، فيما يصر فريق آخر على التمسك بخصوصية العمل البحثي.

Delfau G., Roche A., *Histoire/ littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Le Seuil, 1977. - Fayolle R., *La critique*, Paris, Armand Colin [1965], 1978. - Tadié J.-Y., *La critique littéraire au XX s.*, Paris, 1987. - Wellek R., *A History of Modern Criticsm, 1750-1950*, Cambridge [1995], 1981.

روبير ديون

راجع: النقد الحدسي؛ النقد النفسي والتحليلنفسي؛ الصحافة؛ الحرب الكلامية (المناظرة)؛ المعارك؛ بحث في الأدب؛ نظريات في الأدب.

النقد الأسطوري MYTHOCRITIQUE

حدد جيلبير ديران (1979) النقد الأسطوري بأنه بحث يهدف إلى «الكشف عن نظام ملائم للديناميات الخيالية». الأدب هو ميدانه الأمثل. مهمته تحليل الأساطير، أو البنى الرمزية الكبرى في ثقافة ما في زمن معين. فهو إذن فرضية لدراسة أنتروبولوجية للأدب، أو إقحام للأدب في الأنتروبولوجيا.

الروابط القائمة بين الأدب والأسطورة واضحة، و ثيقة وعديدة. وكانت موضوعاً للعديد من الدراسات (ففي فرنسا هناك أعمال پ. برينيل، في الولايات المتحدة أعمال نورثوپ فراي ـ راجع على سبيل المثال «*Myth and metaphor/ الأسطورة والمجاز*»، شارلوتفيل UVP، 1990). يشكل النقد الأسطوري مشروعاً محدد المعالم. يعتبر ديران الأدب، وبخاصة الحكاية الروائية، بمثابة «قسم من الأسطورة». يفيد نقده الأسطوري من نقد شارل موران النفسي الذي ظهر في

خمسينيات القرن الماضي الذي أخذ عن فرويد. يبني موران فرضياته على فرضية أنه بالإمكان الكشف عن وجود «أسطورة شخصية»، في نتاج كل أديب، خاصة به، استيهام دائم، ودينامي «يستمر على طريقته تحت الوعي». هذه الأسطورة الشخصية المكتشفة بفضل شبكات التداعيات وتجميع الصور، يفسرها موران على أنها «تعبير عن الشخصية اللاواعية وتطورها». وهكذا فإن النقد النفسي يتميز عن التحليل النفسي بأنه لا يتوخى أي شكل من أشكال المعالجة. هناك أيضاً، يونغ في دراسته للاوعي الجماعي، أدخل دراسة الأساطير، مفترضاً أن الأسطورة تجاوزت وظيفتها الجماعية والدينية لتميز النفسية الفردية. التحريات حول *«النفسية»* الجماعية، كانت موضع اهتمام دينيس دي روجيمون، من خلال قراءته للأساطير الغربية التي تدور حول العشق والهيام، وبخاصة فيدر وتريستان. على مفترق جميع هذه التأثيرات، يدرس النقد الأسطوري، على صعيد ثقافة معينة، مجموعة مؤلفات أكثر مما يتناول مؤلفات فردية. إنه يتناولها من منظور أنها أسطورة أكثر مما أنها تشكل وحدة مترابطة الأحداث. تاريخ الحدث، الشكل، النوع. إنه يفترض إذن تحديداً مسبقاً للأساطير التي يقوم عليها البحث، دلالاتها ووظائفها. مما يقود، كما يرى ديران، إلى تحليل أسطوري أو «منهج تحليل علمي للأساطير بهدف الوصول لا إلى معناها النفسي وحسب وإنما إلى معناها السوسيولوجي». وهكذا يسمح التحليل الأسطوري بتوسيع الحقل الفردي للتحليل النفسي.

للنقد الأسطوري صلات، معقدة مع التحليل النفسي الذي يشكل مصدره الأول. وتحت هذا العنوان، أفسح في المجال أمام تباينات ومناقشات في أوساط دعاته.

استعاد ديران أعمال موران، ولكنه أخذ عليه تعلقه بتحليل نفسي فردي: رأى أن مفهوم «الأسطورة الفردية» وحش مصطلحي وضلال مفهومي. لأنه يظن «أن الأسطورة تمضي إلى ما هو أبعد بكثير من تصرفات الفرد وإيديولوجياته». نفهم الاتساع الجذري للحقل التحليلي الذي يقوم عليه النقد الأسطوري. ينطلق هذا من «مسلمة أساسية أن «الصورة الثابتة»، رمز مقبول، قد لا يُكتفى بإدراجه في مؤلَّف وحسب وإنما يشكل جزءاً منه»، بمعنى أنه عنصر أساسي في عملية تنظيم مجمل نتاج كاتب ما، ولهذا «يجب الرسو في أرضيات أنتروبولوجية أكثر عمقاً من المغامرة الفردية المسجلة في طبقات اللاوعي السيري» (ديران). يهتم النقد الأسطوري إذن بالأساطير الأولية المشبعة بالموروث الثقافي والتي تتضمن الأفكار الثابتة الفردية

والأسطورة الشخصية بحد ذاتها. بهذا المعنى يراه پ. برينيل بخاصة، الذي قدَّر أن ديران من جهته ذهب بعيداً بذهابه إلى ما هو أبعد من هذا. والواقع أن ديران أحل محل «الأسطورة الفردية» مفهوم «العقدة الفردية» محتفظاً باسم الأسطورة «الفوثقافة بالنسبة لثقافة معينة، ولفوطبيعة بشرية بالنسبة «للطبيعة البشرية» بعامة. وهكذا ينفتح حقل تحليل أسطوري يتخذ لنفسه مسافات من كل تدوين تاريخي أو سوسيولوجي محدد للنتاج خارج ما يعيشه الكاتب ـ اللهم إلا إذا اعتبرنا إيحاءات النص بمثابة أعراض عامة لمؤسسة اجتماعية، وهذا ما لا يقره نقد الأساطير بحزم. يرى ديران أن روجيمون أخطأ بإضفائه على البعد الجماعي، الطموح العلاجي للتحليل النفسي، خالطاً ما بين الخطابات والغايات، ولكن نهجه مع ذلك يشكل مثالاً يحتذى بالتنبه إلى المكونات *«الأخرى»*، فاعليات ضمنية في النصوص مؤثرة في اللاوعي الجماعي. ينبغي على الخطاب النقدي إذ ذاك أن يأخذها بعين الاعتبار مبرزاً الإشارات النصية التي تدل على أسطورة. وهكذا فإن التحليل الأسطوري النقدي يبدأ حيث يقف النقد الأسطوري التحليلي.

Brunel P., *Mythocritique. Théorie et parcours,* Paris, PUF, 1992. -Durand G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse,* Paris, Berg international, 1979. -Mauron Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique,* Paris, José Corti, 1962. -Rougmont D. de, *Les mytes de l'amour [1939],* Paris, Albin Michel, 1961.

إريك بورداس

راجع: الإناسة؛ النقد النفسي والتحلينفسي؛ الصورة والانطباعية؛ الأسطورة؛ التحليل النفسي.

النقد الإيديولوجي — CRITIQUE IDÉOLOGIQUE

تحيلنا عبارات من مثل «نظرية سياسية في الثقافة» أو «نقد إيديولوجي وسياسي» تحيلنا بشكل أساسي إلى أعمال الناقد البريطاني تيري ايغليتون *«نقد وإيديولوجيا»* (1976)، ولكن يمكن أن تدل على قسم من النقد الفرنسي والكيبيكي (پ. ماشيري). يقوم هذا النهج على دراسة الأدب في الحقل العام للممارسات الثقافية، تحليل التأثيرات التي تخلفها الخطابات الثقافية والطريقة التي تتم بها هذه التأثيرات. إن هذه النظرية، من وجهة نظر ايغليتون، ليست سياسية بالمقارنة مع أخرى ليست كذلك: إنها بكل بساطة تعتمد على مقاربة تكشف عن بعدها السياسي في الوقت الذي غالباً ما تفضل الدراسات الأدبية إخفاء هذا البعد أو تجاهله.

يعتبر ت. ايغليتون واحداً من مؤسسي الدراسات الثقافية على النسق الذي انتشرت فيه في بريطانيا العظمى. متأثراً بلوكاش ثم بـ ل. غولدمان، بالماركسية والبنيوية، نشر أولاً أبحاثاً عن الأدب (*«شكسبير والمجتمع»* 1967، ثم *«ميثة السلطة: تحليل ماركسي لبرونتي»* 1975). انتقل بعد ذلك تحت تأثير كل من لويس ألتوسير، والتر بنجامين، وبيار ماشيريه من نقد يضوِّء على العلاقة بين النص والمجتمع إلى إقامة نظرية تدرس الأدب باعتباره ممارسة اجتماعية (*«الماركسية والنظرية الأدبية»* 1976). عبر ايغليتون في أعماله عن و. بنجامين (1981)، عبر بقوة عن ضرورة الالتفات إلى المسائل العائدة إلى الإنتاج الثقافي والاستخدام الاجتماعي للمنتجدات الثقافية. كرر هذه المبادىء في *«نقد ونظرية أدبيين: مقدمة»* (1983)، مقدماً لنا فيه أيضاً بانوراما للنظرية الأدبية المعاصرة، من الشكلانية إلى التحليل النفسي مروراً بنظريات التلقي وما بعد البنيوية. هناك مؤلفات أخرى تعالج الوظيفة الاجتماعية للنقد الأدبي، للجمالية في علاقاتها مع الإيديولوجيا (*«إيديولوجية الجمالية»* 1990)، أو تقدم أيضاً نقداً لما بعد الحداثة (*«أوهام ما بعد الحداثة»* (1996) في مرتبة أعلى، أو في موازاة هذه الأعمال، ظهرت في فرنسا تذييلات تحاليل عديدة لبارت من *«ميتولوجيات»* إلى *«أبحاث نقدية»* (1964)، إلى «الدرس» (1978) مروراً بـ*«نظام النماوذج»* (1967) تشدد جميعها على الرهانات الإيديولوجية للممارسات الثقافية ومن صميمها الأدب. وحتى وإن بدت المقارنة غريبة، فإن پ. ماشيريه شدد هو الآخر على الرهانات الإيديولوجية في الأدب (*«نظرية الإنتاج الأدبي»* 1966). انتشر نقد أدبي من النسق ذاته في الولايات المتحدة بدءاً من سبعينيات القرن الماضي على يد فريدريك جاميسون (نذكر مثلاً، *«اللاوعي السياسي: التقصية كفعل اجتماعي رمزي»* 1981).

أخيراً جمع إيغليتون تحت عنوان *«ايديولوجي»* (1994) انطولوجيا للنقاد الذين ساهموا في هذا التيار حيث نجد ل. غولدمان، ل. ألتوسير، مانهيم، ن. بولانتزاس، ج. هابرماس، ر. وليامس إضافة إلى آخرين.

يتساءل ت. ايغليتون عن استقلالية الأدب ويرفض فكرة أن النقد الأدبي له خاصة لا سياسية. يطلب الاعتراف بأن الأول ممارسة مقالية مرتبطة بممارسات أخرى وبأن الثاني هو نشاط يزداد إيديولوجية لدى تجاهل البعد الاجتماعي ـ السياسي. أظهر كيف أن العديد من النظريات الأدبية باتجاهها صوب الخيال والميثة، والحقائق الأزلية، والجمالية بحد ذاتها. . . وبتعبير آخر برفضها الأخذ بعين الاعتبار

الناحية الاجتماعية ـ السياسية، كيف أنها لهذا بالذات غدت إيديولوجية. أراد أن يحل محل نقد أدبي منغلق على ذاته نظرية ممارسات ذات دلالة مدركة لرهاناتها وأهدافها. وهو هنا يستعيد موقف بارت. *«نقد وحقيقة»* (1966)، الذي رفض النقد الوضعي الذي ادعى لنفسه العلمية والموضوعية. استعاد بارت في كراس عن *«الإبلاغ»* تصوراً للبيان. وكذلك فإن ايغليتون يقرّب النشاط النقدي، معتبراً ذلك أمنية، من الخطابة، حيث تعتبر الأقوال نشاطات غير منفصلة عن العلاقات الاجتماعية الأوسع والتي لا تفهم خارج هذه الأوضاع الاجتماعية. رهانات الهوية الجماعية للجماعة الثقافية، للاحتضان أو للاستبعاد، هي في صميم هذه الأوضاع. تلتقي هذه القضايا مع تلك التي تطرق إليها ج. رانسيير حول رهانات المشاركة باعتبارها موحدة لإيديولوجيا معينة، بل وحتى مع تحاليل «الميثات» التي قام بها بارت في *«ميتولوجيات»* بل في تلك المتعلقة باللغة، باللغة بالذات *«الدرس»*. إنها تتجه لوضع الأدب ضمن مجمل الممارسات الثقافية كما دراسته في فضاء الدراسات الثقافية في مقاربة تحيط بمجمل الخطاب.

Eagleton T., *La fonction de la critique [1983]*, (Paris, PUF, 1994), trad, de *The Fonction of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism*, London & N, Y, 1984; *Critique et théorie littéraires* [1983], trad, Paris, PUF, 1993. - Macherrey P., *Théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966. - Rancière J., Le partage du sensible. Esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000.

روث أموسي

راجع: الثقافة؛ الخطاب؛ الدوكسا؛ الدراسات الثقافية؛ الإيديولوجيا؛ الماركسية؛ السياسة.

النقد الجديد NEW CRITICISM

دلت عبارة «نيو كريتيسيسم New Criticism» على مجموعة من النقاد الأنغلو ـ ساكسونيين الذين نظروا منذ ثلاثينيات القرن الماضي إلى المنتج الأدبي كبنية كلية يقدمون له تحليلاً ثابتاً. مؤكداً على استقلالية الأثر الأدبي، والتمييز بين اللغة المحكية واللغة الشعرية، وكذلك على أولوية بنية القصيدة، يقترب النقد الجديد من الشكلانيين الروس والتشيكيين. يتميز عنهم بكونه يهدف إلى قراءة متحررة من أي سابقة تاريخية.

ولد في الولايات المتحدة، أخذ «النيو كريتيسيسم» اسمه من كتاب جون كراو رانسون *(The new Criticism*، 1941) إضافة إلى رانسون ومعاونه ألين تيت وتلميذهما كلينث بروكس، فإن هذه التسمية تشير إلى أعمال عدد من الجامعيين الذين

عارضوا المقاربات التقليدية للتحليل الأدبي التي كانت التاريخ والسيرة، وكذلك المقاربات التي تعتمد على علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا الثقافية، والتحليل النفسي والنظرة العلمنفسية للشخصيات أو للقراء.

دون أن يشكلوا حركة منظمة، اشترك هؤلاء النقاد في مفهوم واحد للأدب أخذوه بخاصة عن ت.س. اليوت (*«أبحاث مختارة»*، 1932) فيما يتعلق بآرائه حول الشعر التي تتعارض مع المفهوم الرومانطيقي للقصيدة باعتبارها انعكاساً لشخصية استثنائية، وحول النقد، الذي يجب أن يتخلى عن القراءة الانطباعية والحشرية التاريخية ـ السيرية ليتجه نحو الموضوعية العلمية و«يسجل بأمانة الدقة والوضوح في عملية الوصف» (تر. كوهن، 219). إن هذه الدقة في الوصف، هي التي مارسها ت.أ.هيلم وعزرا باوند، شاعران ناقدان (وضعية يقدرها اليوت) ويتقاسمها *«النقاد الجدد»* جميعاً في مقاربتهم للنص.

عن البريطاني ريتشارد (*«الأساس في النقد الأدبي»* 1924 و*«النقد العملي»* 1929)، أخذوا تحديد القصيدة باعتبارها بنية عضوية وممارسة لقراءة ثابتة بل و«ميكروسكوبية» للنص *«close reading»* والتي تتطلب تشريح كل كلمة (دلالة مباشرة، ودلالة غير مباشرة) قبل البدء بالتأويل. ردات فعل القارىء أثناء قراءته للقصيدة، تؤخذ بعد ذلك بعين الاعتبار، بهدف تظهير وجود العاطفة في النص بالذات، مما يؤدي إلى فصل الوظائف العاطفية والمرجعية للغة. منتقداً هذا الفصل بين الوظائف، اقترح و. امبسون في المقابل قراءة للغموض بوساطة علم البيان، مرسياً عدداً من المفاهيم الأساسية في «النقد الجديد» مثل السخرية والتوتر (*«سبعة نماذج للغموض»*، 1930).

هذا النموذج للقراءة *(close reading)* شكل الأساس في التحاليل التي قدمتها مجلة *(Scrutiny)* والتي أسسها سنة 1932 ف.ر.ليڤيس. عرف شعبيه متنامية، وبخاصة عبر كتّاب رينيه ويلك وأوستن وارين *«نظرية الأدب»* (1949) الذي حاول توحيد الشعرية والنقد مع الرواية والتاريخ الأدبي، والذي استخدم ككتاب يدرس في الجامعات البريطانية والأميركية حتى ستينيات القرن الماضي.

يرى ويلك أن ما يربط بين مظاهر النقد الجديدة هذه هو استبعادها المشترك لأوهام أربعة: وهم إرادة القول التي تخلط بين النص وأصوله وتشجع القراءة التاريخية والسيرية، الوهم النفسي الذي يخلط بين النص ووقعه على القارىء، وهم تخلقية الشكل وتعبيريته، والذي يقوم على الاعتقاد بإمكانية النص على تقليد ظاهرة،

شيء، أو تجربة، وهم الرسالة وقوامه أن النص ينقل مضموناً خاصاً يجب فك شيفراته. لقد أكدوا بالعكس «لا ينبغي للقصيدة أن تدل/ بل أن تكون» كما جاء في بيت لأرشيبالد ماك ليش. وفيما وراء هذا الرفض يلتقي *«النقاد الجدد»* في الاهتمام بتحليل مسهب يشكل النص وحده مجمل عناصره. يجب النظر إلى النتاج بكليته والتعامل معه على أنه بنية تستدعي ردة فعل صحيحة. وأخيراً، ومنذ أعمال و. امبسون غدت السخرية، التي اعتبرت جوهر القصيدة بالذات، النقطة المركزية في إشكاليتهم.

في النقد الأدبي الأميركي، حملت «مدرسة شيكاغو» راية *«النقد الجديد»* متخلية عن التحليل اللغوي الخالص للقصائد لصالح مقاربة بيانية عرفت باسم النيو ـ أرسطية. جرى انتقاد الأولوية التي منحها الـ *(close reading)* للشعر على حساب الأنواع الأدبية الأخرى والتي لم يتوصل إلى أخذها بالحسبان. ماركسيون ونسوانيون، اعترضوا على مقاربة تتجاهل الواقع الاجتماعي ـ السياسي للأدب. «النقد الجديد/ Nouvelle Critique» الذي ظهر فيما بعد في فرنسا، قدم ثوابت مشابهة في قسم منها ومختلفة في قسم آخر.

Cohen K., *«Le New Criticism* aux États-Unis», *Poétique*, 1972, vol. 3, n°10 p.217-243. - Ransom J.C., *The New Criticism*, Norfolk, New Directions, 1941. -Tate A./, «The Present Function of Criticism», *Essays of Four Decades*, Chicago, Swallow Press, 1968, p.197-210. -Wellek R., *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, Vol.6, *American Criticism, 1900-1950*, New Haven/ Londres, Yale University Press, 1986. -Wellek R. & Warren A., *La théorie littéraire* [1949], trad. de l'anglais, Paris, Le Seuil, 1971.

مارتين دلفو، باسكال كارون

راجع: الشكلانيون؛ النقد الجديد؛ البنيوية؛ النص؛ النصية.

النقد الجديد — NOUVELLE CRITIQUE

في فرنسا، ومنذ خمسينيات القرن الماضي، اقترحت بعض التصورات الجديدة في مادة النقد الأدبي إعادة التفكير في الأدب انطلاقاً من كبريات إيديولوجيات المرحلة، الوجودية، الماركسية، التحليل النفسي، الظاهراتية، (بارت، 1964، ص246). ممثلاً بجان بول سارتر، ول. غولدمان، وغ. باشلار وج. ب. ريشار، وك. مورون، وم. روبير، وج. بوليه، وج. ستاروبنسكي، انتشر هذا النقد التأويلي ضد التقليد الجامعي للتاريخ الأدبي وطريقته في الرواية. لكن لم تقع المعركة الكبرى إلا في ستينيات القرن الماضي عندما حدثت المواجهة بين قسم من جماعة السوريون

وعلى رأسها ريمون بيكار، ممثلة «للنقد القديم» بنظر حداثة بنيوية تستنير بالألسنية كنهج، ومنارة وممثلها الرمز رولان بارت.

في ستينيات القرن الماضي (ما بين 1963 و1966) بشكل أساسي وتحت كلمة (*nouvelle critique*/ *«نقد جديد»*) تجمع نقاد أدبيون رغم تنوعهم ـ وأحياناً رغماً عنهم ـ (جامعيون غالباً)، أخذ عليهم اعتماد نقد خارج موضوعهم، وخاضع للعلوم الإنسانية والفلسفة ومرتبط باهتماماتهم وفئاتهم. في مواجهتهم ظهر نقد جامعي آخر (يفتقر إلى الوحدة أيضاً) يؤكد على خصوصية الأدب ويدافع عن تاريخ أدبي حاول مناوئوه حصر تاريخيته بسلسلة من الوقائع الزمنية تكشف عن حياة كبار الأدباء ونتاجهم. وقعت المعركة عندما أقدم بارت سنة 1963 في كتابه *«عن راسين»* بالتعليق على أرفع صورة للكلاسيكية الفرنسية. مستخدماً المقالات النقدية اللاذعة، وباسم «حقيقة راسين»، هاجم پيكار ما اعتبره عند خصمه «انطباعية إيديولوجية، دوغماتية الجوهر» (ص 69 و76). لم يجد «النقاد الجدد» ـ دوبروڤسكي بخاصة ـ ما يدفعهم لإنكار الحيادية التي أخذها عليهم خصومهم، مستخرجين منها فكرة عمياء بمنطلقاتها الإيديولوجية عن مسلّماتها الإيديولوجية. أدى رد بارت سنة 1966 إلى حسم المعركة الإعلامية لصالح معسكر التجديد، فتح بحثه *«نقد وحقيقة»* طريقاً في أرض الشكلانية سار فيها النقد طوال عشر سنين، فيما عمل المتمسكون بالتاريخ الأدبي على تجديد مذهبهم (خاصة بالتواصل مع علم الاجتماع الماركسي). يرفض هذا النقد الجديد الفرنسي، الذي لا يمكن لقول إنه صدى مباشر *«للنيو ـ كريتيسيسم New Criticism»* الأنغلو ـ ساكسوني الذي ظهر منذ ثلاثينيات القرن الماضي، يرفض هو الآخر مبدأ السببية التاريخية كمنهج لتفسير النتاج. الجامعة الفرنكوفونية، هي الأخرى، بدلت تعليمها وبناها بعد سنة 1968 آخذة بالحسبان هذه التوجهات الجديدة. أقامت جماعة ڤينسين، المناهضة للسوربون، والتي فتحت أبوابها سنة 1968، أقامت قسماً للآداب، حيث تجمع تحت مظلة ج.ب. ريشار، ممثلو النقد الجديد. ومع ذلك فقد استمر في التعليم، طوال عدة عقود التعايش ما بين النقد التأويلي (أدب وعلوم إنسانية) والنقد التأريخي (نقد وتاريخ أدبي) والنظرية الشكلانية (نقد وألسنية).

«نقد وحقيقة» أعلنت افتتاح المناظرة بمصطلحات النقد الجديد. فمن جهة، العنوان الذي اختاره بارت، بإحالته، بتقليد ربما لم يكن مقصوداً، إلى *«تاريخ وحقيقة»* (1955) لريكور، يعبر عن النقلة المتوخاة. إذا كان الناقد لم يعد مؤرخاً

وحسب (للأدب) فإن النقد يرتفع عندها إلى جلال العلم، وإنما بالطريقة التي تنادي الأنتروبولوجيا التاريخية المنبثقة عن «مدرسة» (الحوليات) (كما عند م. بلوخ ول. فيبغر اللذين غالباً ما يرجع بارت إليهما). ومن جهة ثانية مع ريكور الذي يرى «الموضوعي هو ما يتوصل إليه الفكر المنهجي» (ص23)، يرى بارت أن موضوعية النقد تتوقف «لا على اختيار القانون، وإنما على الدقة التي يطبق فيها النموذج المختار على النتاج» (1966 ص20)، وبالطبع ليس على «بديهيات»، (بيكار)، تزول أمامها ذاتية النقد. بالنسبة للنقد التأويلي، المهم هو مطابقة تماسك لغته الخاصة مع التعددية الرمزية للنتاج ضمن رؤية منهجية يضعها بارت بين علم (ليس «علماً للمضامين» وإنما *«لظروف»* المضمون أي للأشكال» ص57) وقراءة (تختلف أهدافها النقدية عن تلك التي تقوم بها قراءة عادية، وترمي إلى إعطاء الأثر بعضاً من مهارة، أي بعضاً من مدى» ص77). إذا كانت التسمية «نقد جديد» قد أدت خدمتها، إلا أنها مع ذلك غيرت بشكل دائم وذي دلالة المشهد البحثي في الدراسات الأدبية.

Barthes R., *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963; «Les Deux critiques», *Essais critiques* (1964), Paris, Le Seuil «Points», 1971; *Critique et vérité*, Paris, Le Seuil, 1966. -Doubrovsky S., *Pourquoi la nouvelle critique?*. Paris, Mercure de France, 1966. -Picard R., *Nouvelle critique, nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965. -Starobinski J., «La Relation critique» (1967), *L'œil vivant* II, Paris, Gallimard, 1970.

فلورانس دو شالونج

راجع: النقد الأدبي؛ النقد النفسي والتحلينفسي؛ هيرمينوطيقيا؛ الإيديولوجيا؛ الماركسية؛ النقد الجديد (الأنغلو ساكسوني)؛ البنيوية.

النقد الحدسي — CRITIQUE INTUITIVE

النقد الحدسي هو الذي يفترض قابلية للاستقبال عن طريق المشاركة الوجدانية «للعلاقات المتناسقة للأفكار والحساسية» (هيلينز، 1967، ص 8) بين النقد والنتاج، وبالتالي فهو فن التأقلم مع النصوص أو بالعكس إعادتها إلى ذواتنا. يعنى بمعرفة الغير، بالإلهام، بالأفكار والمشاعر التي يوحي بها الأثر للناقد الذي يرفض الاستسلام لمسيرة منهجية. يتعلق الأمر إذن بنقد للتأثير الجمالي موجه نحو ذاتية القارىء. جرت العادة على الدلالة عليه باسم «النقد الانطباعي» لتمييزه عن «النقد المزاجي» الذي يحيلنا إلى الوقائع الصحفية الجزئية والمتميزة. يمكننا تسميته نقداً ذاتياً. يمارس في الصحافة الأدبية الرفيعة، كما في خاطرة أكثر ابتعاداً عن الحالية، خاطرة الكاتب ـ الناقد مثلاً، عندها يمكن الكلام عن «نقد كاتب» أو «نقد مبدع».

يبدو مستحيلاً سرد تاريخ الحدس في النقد: لقد كان دائماً موجهاً للحكم وللعمل الأدبي حتى في المسيرات التي كانت تبشر بالعلمية. في المقابل إن النقد الانطباعي، وإن دل على حالة كانت حاضرة دائماً عبر التاريخ، شكل نموذجاً في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. مدعوماً من عديدين بمن فيهم أناتول فرانس وجيل ليميتر، ممارساً من قبل سابقيهم مثل سان ـ بيڤ، آل غونكور، ارنست رينان، انتشر كردة فعل على النقد العقدي (الأخلاقي والنيوكلاسيكي) لديزيريه نيزار وخلفائه من جهة، وعلى نقد هيبوليت تين الوضعي وورثته من جهة ثانية. لقد تصدى لهذا الأخير بشكل خاص مبدياً شكوكه إزاء ادعاءاته العلمية. فيما بعد مال شارل پيغي هو الآخر إلى علمية التاريخ الأدبي التي قال بها غوستاڤ لانسون دون أن يضحي بالانطباعية. مناضلاً من أجل نقد يصدر عن مبدع، دعا إلى الاعتماد على مهارة الفنان المهنية أكثر من الاعتماد على حدس القارىء.

شهد القرن العشرون النقد الجامعي يفرض نفسه إلى جانب النقد الصحفي ونقد المبدع. عدد من كبار شخصيات نقد الكاتب، مارسيل پروست وجان بول سارتر مثلاً عرفوا كيفية فرض تصور نقدي شامل يخلي مساحة للحدس. من جهة ثانية، لقد أحله النقد الجامعي بمنزلة رفيعة. لاحظ فيليب هامون (1985، ص 495) مثلاً أن التحليل الموضوعاتي «يبدو أنه أخذ تدريجياً معنى «التحليل الذاتي» أو «التحليل الانطباعي» أو «تحليل السطح». إنه حاضر في الحروب الكلامية الدائرة حول «النقد الجديد»، من جهة «پيكار» الأمر محسوم، ولكن بارت أيضاً يلجأ إلى حدسه أحياناً وإلى تأثيرات «مشاركته الوجدانية» للنصوص.

إذا أعدنا الموضوع إلى سيرورة المشروع النقدي نلاحظ أن ما بعد الحداثة ساهمت إن لم يكن إلى ما هو عودة للحدس، فهي على الأقل عودة للذاتية. وبالتالي من حقنا أن نتساءل عما إذا كان نقد المبدع الموغل في الفردية والمتفلت من كل قيد والذي ظهر في بداية القرن الماضي لم يؤثر على النقد الجديد أكثر مما أثر النقد الجامعي، تين، ولانسون. يبدو أن مارسيل پروست وبول ڤاليري، لكي لا نذكر سواهما، تركا أصداء قوية على التوجهات اللاحقة للنقد. على المدى الطويل، من المناسب أخيراً أن نسأل هل أن الرغبة، في معظم ممارسات النقد الحدسي، بالفكاك من كل منهج سواء كان بيانياً ـ شعرياً، تحليلياً نفسياً، نقدياً اجتماعياً، إلخ.، كل التزام يتجاوز الاستثمار الشخصي للتعامل المباشر مع النتاج. وهكذا فإن النقد

الحدسي الذي يحيلنا في الواقع إلى خيارات إيديولوجية وجمالية يزيدها الإضمار رسوخاً.

Delfau G., Roche A., *Histoire/ littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire,* Paris, Le Seuil, 1977. - Hamon Ph., "Théme et effet de réel", *Poétique,* novembre 1985, 64, p. 495-503. - Hellens F., *Essais de critique intuitive,* Paris/ Bruxelles, Sodi, 1976. - Moreau P., *La critique littéraire en France,* Paris, Armand Colin, 1960. - Poulet G. (dir.), "Une critique d'identification" *Les chemins actuel de la critique,* Paris, Plon, 1967, p. 9-24.

روبير ديون

راجع: النقد الأدبي؛ الوضعية؛ الموضوع.

نقد الفن CRITIQUE D'ART

ينحصر نقد الفن بالنقد الرسمي والتصويري فقط. يمارس على شكل مقالات صحفية أو بحثية، وخاصة في النوع الخاص «بالصالونات»، تقرير عن معارض الرسم السنوي التي استوحت الاسم من «الصالون المربع» في اللوفر حيث دأب الأكاديميون على العرض منذ سنة 1725. في مرحلة حديثة نسبياً اتجه كاتالوج العرض ليتخذ شكل نوع مستقل.

يشكل النقد الفني ممارسة أدبية حديثة نسبياً. مما لا شك فيه أن العصور القديمة أنجبت منظِّرين فنيين مثل ڤيتريف والمرحلة الباروكية قدمت مؤرخين للرسم مثل ڤاساري. أما في فرنسا فإن ما قامت به «أكاديمية الرسم» وكتاب اندريه فيليبين (*«أحاديث حول حياة ونتاج أشهر الرسامين القدامى والمحدثين»* 1666) سمحت لنا بتحديد بدايات النقد الفني على أنها في القرن السابع عشر. خص الأب ديبو كتابه *«تأملات نقدية حول الشعر والرسم»* (1719) بهذا الموضوع. ولكن يمكننا تحديد قوة حضوره وثباته مع ظهور «صالون» الرسم على أنه ملاحظة واقعية معززة بفكرة، تصور يلتقي مع جماليته الأدبية إلى حد يتماهى معه نقده الفني مع نوعي الحكاية والحوار، نوعين يفيد من أساليبهما ليبعث حياة في عالم الأثر الفني الجامد.

وهكذا دشن ديدرو «نقداً خلاقاً» أكثر أدبية وجمالية منه تقنية وبلاستيكية. عمل على تثبيت هذه الممارسة كتاب مشهورون: ستاندال، بودلير، زولا، هيسمانس، بروست، بريتون، مارلو، بونفوا. كان نقداً صحفياً في البدايات، ثم اتخذ شكل مقالات وأبحاث، ثم مقدمات الكاتالوجات والكتب الفنية. في موازاة هذا النقد احتل نقد آخر منطلق من تاريخ الفن منزلة مهمة في القرن الأخير مقتفياً خطى

فيليبيين: ما جاء به بانوفسكي، فرانكاستيل وغرينبيرغ على وجه الخصوص. غالباً ما كان الفنانون أنفسهم يقدمون «شروحات ذاتية» لآثارهم (روبس، دالي، ماغريت، كاندينسكي، ديبيفيه) ممارسة استمرت هامشية مدة طويلة، ولكنها أخذت تكتسب أهمية أكبر مع التأثير المتزايد للخطاب في تصنيفات عالم الفن.

خلافاً للجمالية الفلسفية ولتاريخ الفن فإن النقد الفني بالمعنى الدقيق هو نقد خلاقي (الخلاقة: علم القيم ويشمل البحث في قيم الأخلاق والدين وعلم الجمال. م.م): «يتضمن دائماً نظم القيم الجمالية بالطبع ولكن أيضاً الإيديولوجية والمنطقية والأخلاقية» (ليديك ـ أدين 1991). إنه يؤدي ثلاث وظائف: وصفية إيضاحية، تقويمية، ومعيارية (م. ن 94). كانت الوظيفة الوصفية الإيضاحية غاية في الأهمية خاصة في تلك المرحلة التي ظهر فيها النقد الفني والتي كان إنتاج الآثار محدوداً، قليل الانتشار، ويفتقر إلى الإخلاص. يمكن للوظيفة التقويمية أن تتراوح ما بين سلطة معيارية تمارس على الإبداع وبين حالة مواكبة تقوم على التحالف ما بين الفنون الشفاهية والبلاستيكية. بيد أن معيار الظرفية يبدو حاسماً غالباً ما يكون نقد الفن متزامناً مع قيام معرض أو صالون، إنه منذ القرن التاسع عشر وبودلير، فضاء للحرب الكلامية وشكل من أشكال التدخل الفعال في القيم الثقافية.

بالنسبة لكتّاب القرن التاسع عشر شكل نقد الفن أيضاً وسيلة من وسائل التأكيد على المراسلات القائمة بين الفنون أو قدرتها على «الانتقال». إنه مجال استثمار حقل آخر صراعاته ورهاناته غالباً ما تكون موازية لما يعرفه كل منهم في مجاله. القماشة الخلفية لهذا التلاقي هي قضية «الحداثة» التي أثارها بودلير تحديداً في *«صالوناته»* (1845 ـ 1846) والتي غذتها التوترات القائمة في ذاته ـ نذكر مثلاً ـ ما بين الموضوعات الحديثة (المدنية، السرعة) وبين بعض البيانات الأكاديمية (لويس دافيد) بين جاذبية الجديد، والإحساس بانحلال لا مفر منه.

صارت «أزمة» الفن والنقد موضوعاً ثابتاً بالنسبة لغالبية الشارحين في أيامنا هذه: باتت مرتبطة بغياب النظم المرجعية التي تم التخلي عنها في العقود الأولى من القرن العشرين (عشريات وعشرينيات القرن الماضي) بحجة التحرر الذي نادت به الحداثة. ففقدان نقاط الارتكاز والقيم يفضي إلى الفن التصوّري الذي يهدف إلى إرساء أولوية الخطاب على الصورة وبالتالي غلبة السوق (في الفن) على الخلق (بيوتروسكي).

Bailbé J.,M. (dir.), *La Critique artistique, un genre littéraire, Paris, PUF, 1983*. - Bouillon

J.-p. et al, *La promenade du critique influent. Anthologei de la critique d'art en France 1850-1900*. - *Piotrowski P., "L'autocommentaire destructeur. Critique et modernité", Ligeia, Dossiers sur l'art*, 1988, n°3-4, p. 129-134.

روبير ديون

راجع: تراسل الفنون؛ النقد الأدبي؛ الفضاء؛ الصورة؛ الصحافة؛ الرسم؛ الصالونات الأدبية.

النقد النفسي والتحلينفسي
CRITIQUE PSYCHOLOGIQUE ET PSYCHANALYTIQUE

ينظر إلى النقد النفسي باعتباره تأملاً في الآثار الأدبية وتأويلاً لها بالاستناد إلى تصور للنفس البشرية. ماثلاً عبر التاريخ بشكل عفوي، بات منهجاً عند منعطف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. غلب على الأبحاث التي اهتمت «بالرجل والنتاج»، ثم ما لبث أن تبعه النقد التحلينفسي.

ارتسم في نهاية القرن التاسع عشر اتجاه جديد في التعامل مع النصوص الأدبية. كان النقد القديم يصدر أحكامه التقويمية وفق المبادىء الجمالية القائمة. نظر «النقد الجديد» الذي ظهر يومذاك إلى الأثر الأدبي باعتباره جسماً حياً متحركاً يجب تحليله على هذا الأساس. يعتبر پول بورجيه منظره الأبرز في *«أبحاث في علم النفس المعاصر»* (1883). يرى أن على النقاد الأخذ بعين الاعتبار «قوانين الحاسية والذكاء» للعمل «بوساطة الآداب على تاريخ طبيعي للعقول». سبق لهذه الفكرة أن وجدت عند تين: «الأدب علم نفس حي» ومهمة النقد هي التنبيه إلى ذلك ضمن رؤيا تتسع لمقتضيات معرفة الفكر البشري. وهكذا فإن بورجيه يكرر «الآثار الأدبية والفنية هي أقوى الوسائل لنقل الموروث النفسي، وبالتالي فإن هناك مجالاً لدراسة هذه الآثار باعتبارها وسيلة تثقيف للعقول والقلوب». واعتمد هذا المفهوم هوم في دراسته لفلوبير وآميل وليه غونكور، كما توصل بهذا إلى لفت الأنظار ناحية ستاندال المهمل في تلك المرحلة باعتباره كاشفاً عن البنى الفكرية المتناقضة، وسابراً أغوار القلب البشري. تتسم مسيرة بورجيه بسمة سياقها التاريخي. أعاد اكتشاف في نتاج الأجيال التي كتبت ما بين 1860 و1880 «مرض عصر» هو نهاية مطاف مقاربة طبيعية في الجمالية ووضعية علمية في الفلسفة. بالنسبة له النقد هو تحليل ينصرف إلى ما هو الأكثر تجسيداً والأكثر وضوحاً في المادة البشرية: «علم النفس بالنسبة للسلوك هو بمثابة علم التشريح بالنسبة لعلم المداواة، إنه يتقدم عليه وينماز عنه بخاصية الملاحظة غير المؤثرة أو إذا شئنا التشخيص دون وصفة علاجية». النصوص هي مستندات لهذه الغاية. يوسع بورجيه أفكاراً موضوعاتية أو أسلوبية تمتاز غالباً بحدة نفاذها تفسر

الظواهر التعبيرية بتجهيزاتها الاجتماعية ـ الثقافية («عدمية فلوبير» مثلاً). كتب بورجيه نفسه رواية التحليل.

اغتنى علم النفس بعد ذلك بالاكتشافات التي جاء بها التحليل النفسي عن اللاوعي. وهكذا ظهر اتجاهان. اتجاه فرويد ثم لاكان الذي أقام حواراً بين التحليل النفسي والأدب (راجع ذلك المقال). فيما طمح الآخر إلى التحليل النفسي للكاتب كحالة عيادية. تلت دراسة رائدة لماري بونابرت عن ادغار بو أعمال متفاوتة القيمة من مثل ما قام به مارت روبير عن فلوبير ودراسة سارتر عنه الأقل تحلينفسية، وإن كانت قريبة جداً منها وأكثر اهتماماً بتقديم سيرة حياة فكرية تركيبية. كان هدف هذا الطريق الذي زاده امتداداً الناقد النفسي ش. مورون أو أعمال بيليمين ـ نويل الامساك بالدوافع اللاواعية لعملية الخلق وبالكشف عن الترابط الذي يوحد الحياة النفسية لإنسان مع نتاجه الفني.

يبدو النقد النفسي اليوم وقد تخطاه الزمن. ولكنه كان حاضراً بقوة حتى ستينيات القرن الماضي: في «معركة النقد الجديد»، أخذ بارت على التقليديين إقامة قناعاتهم على تصور لعلم النفس يرجع هو نفسه (تصور ريبو بشكل أساسي، إلى نهاية القرن التاسع). على الرغم من الفروقات القائمة بينهما، وحتى وإن بدا الرباط بينهما غريباً فإن التحليل النفسي المطبق في النقد الأدبي انتزع الراية. ولكن علينا أن نميز بين استخدام المفاهيم المأخوذة من التحليل النفسي لتطبيقها على الأدب والتي باتت مألوفة، والدراسات الموضوعاتية التي أرساها باشلار (راجع Image-imagologie) وبين هاجس إقامة سير نفسية للأدباء التي تدرس في الآثار الأدبية ارتدادات صدمة عنيفة طفولية. عند مورون مثلاً، وانطلاقاً من سمات مميزة في الأثر يقدم المفسر تفسيراً وتأويلاً لنفسية الكاتب. السيرة النفسية إذن هي دراسة التفاعل بين الأديب والنتاج ووحدتهما المدركة في الدوافع اللاواعية. إنها تحاول أن تأخذ بعين الاعتبار الرغبة بالكتابة وبدء انطلاقة عملية الإلهام. بهذا المعنى تعتبر امتداداً للنقد النفسي وإن بصيغة مختلفة.

Assoun P.-L, *Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, 1996. - Bellemin Noel J., *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1987; *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979. - Bonaparte M.,M *Edgar Poe, une étude psychanalytique*, Paris, Denël & Steele, 1993. - Mauron Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1988. - Robert M., *En haine du roman Cètude sur Flaubert)*, Paris, Balland, 1982.

إريك بوردس

راجع: السيرة الذاتية؛ النقد التكويني؛ التأويل؛ الصورة؛ التحليل النفسي.

النقد النسواني FÉMINISTE (Critique)

النقد النسواني ممارسة تندرج ضمن حركة تحول اجتماعية يشمل نشاطها فيما يشمل الحقل الأدبي حيث تفترض أن كل كتابة تتميز بهوية شِقية (على علاقة بنوع الجنس) يجب تحليل معالمها.

ظهر النقد النسواني في ستينيات القرن الماضي في الولايات المتحدة بشكل خاص كأحد نتائج دمقرطة التعليم العالي والدخول النسائي الكثيف إلى الجامعات. إنه وريث المطالبات النسائية بحقوق المرأة والتي تميزت بها سيمون دي دوفوار بشكل خاص، التي كانت أول من اعتبر الأنثوي غيرية قائمة اجتماعياً (*«الجنس الآخر»*، 1949). مرتبطاً باديء ذي بدء بحركة *«تحرر المرأة»* التي طالبت بالمساواة السياسية للنساء، تبنى النقد النسواني وضعية احترابية بإعلانه غياب النتاج النسائي في المعتمد الأدبي والنماذج النسائية المقولبة المنتشرة في كتب كتبها الرجال (ك. ميليه. *«سياسة الجنس»* 1970). في سبعينيات القرن الماضي، وبدعم من (مودرن لونغويج أسوسييشن Modern language Association، رابطة اللغة الحديثة) أقام النسويون محاضرات ومن ثم مناهج جامعية (*Women's Studies* *«دراسات نسوية»*). حركة المأسسة هذه شملت مرحلة ثانية من مراحل النقد النسواني قريب من *«النسوية الجذرية»*، ويركز على إزالة الفرق بين الجنسين عن طريق خلق تقليد أدبي أنثوي خالص، بل وحتى خلق قانون موازٍ (اي. شووالتر 1977 *A literature of their own,*). نشأ النقد النسواني الفرنسي بعد سنة 1968 متميزاً بالقطيعة ما بين المحاججة السياسية المدعومة من مجلة *(قضايا نسائية Questions féministes)* (ك. ديلفي وم. ويتيغ) والمحاجة التحليلية النفسية التي أوجدتها مجموعة من النساء القاسم المشترك بينهن كونهن ألسنيات التكوين (اريغاري، سيكزو وكريستيفيا). ووريثة *«النسوية المادية»* التي تقوم على أطروحة «طبقة» النساء، نشرت ويتيغ جمالية سحاقية مجردة من أية إحالة ذكورية. أكثر قرباً من لاكان (مما هو من فرويد)، مفاهيم *«التكلم كامرأة»* (اريغاري) أو *«الكتابة النسوية»* (سيكزو) صورت النسوية كمقاومة للنظام البطريركي الرمزي، مقاومة مدرجة في المدخر الشبقي الأنثوي والتي تتجلى بخلل واضطراب القاعدة اللغوية ونظام الخطاب. رغم كونها لم تقدم سوى القليل من النصوص إلا أن النظرية الفرنسية مارست تأثيرها على النقد الأنغلو ـ ساكسوني. أكسبها تحالفها مع الأقليات الاتنية والجنسية *(الأنثوية، الأتنية، الدراسات المتعلقة باللواطيين والسحاقيات)* رسالة نضالية تركز على مواجهة النبذ والانتهاكات الاجتماعية.

في أحسن أحواله في الولايات المتحدة وكيبيك حيث النساء ممثلة بشكل أفضل في التراتبية الجامعية، يجد النقد النسواني صعوبة في فرض نفسه في أوروبا. وعلى كل حال فإن النقد النسواني وجد نفسه منذ البدايات على قطيعة مع «النقد الجديد» ذلك لأنه يقحم مسألة «الذات» في الدراسات الأدبية. وإذا كانت النظرية الفرنسية التي تركز على النسوية باعتبارها دال، والمقاربة البراغماتية الانغلو ـ ساكسونية التي تركز على النسوية باعتبارها تجربة ملموسة، ترجعان كلتيهما إلى سيمون دي بوفوار، فإن انتشار النقد النسواني مدين على وجه الخصوص باستعارته الأدوات المفهومية والمنهجية من الموروث الذي يقوم بانتقاده، من فرويد إلى ماركس وصولاً إلى لاكان ودريدا. قدم تفكير المنظرين ـ الكتاب (سيكزو، ويتيغ، ديبريه) نظرية أنثوية في الكتابة، ولكننا لا زلنا حتى الآن نفتقد نظرية أنثوية حقيقية للأدب. أول من تخلى التقديمات، أي. شووالتر التي نحتت لفظة (*gynocritique*، *نقد أنثوي*) للدلالة على دراسة النساء باعتبارهن ناقدات، أو النسوة باعتبارهن كاتبات مركزة بهذا على التطابق بين النقد وموضوع الدراسات (من هنا تعابير مثل *انتقادات على الطريقة النسائية ونقد ـ امرأة*). تسعى هذه الدراسات جميعاً إلى الفكاك من الالتزام السياسي، والدعوة إلى مقاربة هجينة ينصهر فيها ما يقدمه علم الاجتماع والتحليل النفسي ونظريات التلفظ وإعادة تركيز النقد على موضوعه الأدبي.

Dupré L., "Quelques notes sur la critique-femme", *Tangence*, mai 1996, 51, p. 144-156. - Kristeva J., *Polylogue*, Paris, Le Seuil, 1977. - Moi T., *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, Paris, Diderot, 1995. - Saint-Martin L., *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997. - Showalter E., *The New Feminist Critique. Essays on Women, Literature, Theory*, New York, Pantheon Books, 1985.

لوسي روبيرت

راجع: النقد النفسي والتحلينفسي؛ التفكيك؛ الدراسات الثقافية؛ أدب النسوة؛ النقد الجديد؛ ما بعد الاستعمارية؛ العلاقات الاجتماعية للجنس؛ الموضوع.

النموذج المثالي (النموذج البدائي الجمعي) ARCHÉTYPE

تتذبذب هذه اللفظة التي ليست أدبية خالصة بين استخدام مشترك جمعي واستخدام محصور يعود بجذوره إلى فكرة مكونة وإلى أدباء مراجع، أفلاطون ويونغ على وجه الخصوص. في المعنى المتداول، يأخذ «النموذج المثالي» عن «البعيم prototype» معناه كمثل أول، ولكنه غالباً ما يرد في السياق الأدبي بمعنى «المثال»: إنه «كيفية هوميناز التي صورت لنا النموذج المثالي لبابا» صورة رابليه في *«ربع*

الكتاب» (1548) الذي يعتبر أول مصدر ظهرت فيه هذه اللفظة في الأدب الفرنسي. عنصر بَدْئي بسيط أو مثال حقيقي، قد يأخذ شكلاً ملموساً: النموذج المثالي قد يكون شخصية، أو حدثاً، أو حالة، أو حتى ديكوراً. ولكن مع لهجات أفلاطونية قوية، قد يغدو «نموذجاً سرمدياً» أو «قدوة للكمال» لا يمكن فهمه إلا عبر مطابقاته: في هذه الحال يقيم صلة قوية مع الرمز كما مع الصورة (الأيقونية أو الشعرية).

يرجع قِدمه التنظيري إلى النموذج المثالي الأفلاطوني، المتمادي إلى «المَثل» القائم في عالم سابق في وجوده على العالم المحسوس المكون من مظاهر العالم الحقيقي. فلسفات أخرى أعطته منزلة ما فيما بعد كما عند ماليبرانش، كما نجده عند لوك وبيركلي وكونديياك. بيد أن معاصرته النظرية والنقدية أقرب بكثير، ترجع إلى طروحات يونغ ذات الاستلهامات الأفلاطونية بصداها الأنثروبولوجي.

منذ العام 1912 غدا النموذج المثالي مع يونغ صورة دينامية تحمل تصورات رمزية كامنة في اللاوعي الجماعي، يتوقف عليها حسب رأيه الطبيعة النفسية للفرد حتى من دون خياراته الثقافية. يأتي ليغذي الميتات والحكايا والفولكلور والدين، يرفد التجليات النفسية الفردية (الأحلام، العصاب إلخ) ويغني المؤلفات الفنية (ك. ج. يونغ *«جذور الوعي»* (1954). بقي أن نشير إلى أن دخول مفهوم يونغ للنموذج المثالي إلى الأدب هو من عمل شعرية باشلار ومن تجديد النقد الذي عُرف في أربعينيات القرن الماضي (1940 ـ 1950). انطلاقاً من عناصر امبيدوكل الأربعة (التراب، الماء، الهواء والنار) انصرف الكاتب إلى تحليل نفسي للمادة يضع في المقدمة القدرة الخلاقة للنماذج المثالية اللاواعية المحمولة في الصورة الأدبية والتي نجدها عبر هواجسنا المتعلقة بالنتاج.

وهكذا عندما صادف باشلار صورة الكلب في *«لوتريامون»* لم ير فيها ما يحول دون كونها «التجربة العميقة للقنطورس» (ص 28). وبمعنى أوسع، وانطلاقاً من مقولات هذه القراءة انتشر التوجه النقدي للتيار الموضوعاتي الذي، وعلى الرغم من الانعطافة التي أحدثتها علوم اللغة في الدراسات الأدبية بدءاً من ستينيات القرن الماضي، سوف يحتفظ باستقلاليته ويستحضر النماذج المثالية.

من العسير تحديد دائرة تدخل النموذج المثالي في المجال الأدبي، طالما أنه بفضل خصائصه العالمية يمكن العثور عليه في كل مكان. بالعودة إلى هذا النموذج ـ باعتباره مجرد نموذج، أو بالنظر إليه صورة أولية ـ فهو يعتبر بشكل خاص الحركة الطبيعية للنقد الموضوعاتي حيث يتم تناول موضوعات تدور حول شخصية، موتيفة

(فكرة أساسية)، تيمة (معنى رئيس)، ديكور، في أثر معين، لدى كاتب معين، داخل حركة أدبية، داخل نوع معين، أو في مرحلة معينة. البحث عن النماذج المثالية في مفهوم لا يتعارض فيه الخيالي مع الرمزي، وعلى وجه التخصيص في التيار الذي مثله جيلبير دوران الذي استعاد لحسابه الخاص توجهات باشلار (وأسسها المستمدة من يونغ). هناك إرادة في عملية البحث عن الهيكليات التي تضم وتحدد مسبقاً شكل الأثر في سبك الأدبي في المدى الكبير حيث يغتذي المتخيل وهذا أمر لا يتم إلا بتجاوز الفروقات التاريخية ـ وبهذه الحجة غالباً ما تعرض هذا المفهوم للهجوم (سورانيو، ص 467) وهكذا نفهم كيف تحول هذا التوجه النقدي شيئاً فشيئاً نحو النقد الميثولوجي. وهكذا، وخارج هذا التصور لم يبق في الأعم الأغلب سوى هذا المعنى الضعيف للنموذج المثالي الذي يتجاور فيه مع «البعيم: prototype» (بالعودة إلى الأصل) ومع «المقولب stéréotype» (في محاولة الاستعادة).

Bachelard G., *Lautréamont,* Paris, Corti, 1939. - Durand G., *Le décor mythique de* La Chartreuse de Parme, Paris, Corti, 1961; *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Dunod, 1969. - Frye N. *Anatomie de la critique,* trad. fr., Paris, Gallimard [1947], 1969. - Soriano M., *Les contes de Perrault,* Paris, Gallimard, 1968.

فلورانس دي شالونج

راجع: الأنثروبولوجيا؛ الصورة؛ المتخيل والخيال؛ النموذج (القدوة، الطراز)؛ النقد الميثولوجي؛ التحليل النفسي؛ المقولب؛ الرمز؛ النقد الموضوعاتي؛ الطراز.

النموذج (القدوة، الطراز...) MODÈLE

تعني الكلمة الأم اللاتينية *(modulus)* تعني في آن معاً (قياس، طريقة تصرف) و(قالب، مثال). تحتفظ هذه الكلمة ببقايا من هذين المعنيين. قد تعني في الإبداع الأدبي مثالاً جمالياً، نموذجاً نحاول تقليده. كما يمكننا أيضاً أن نعتبر أن الأثر الفني يقدم لنا «نموذجاً» مختصراً عن العالم، وبالتالي علينا دراسة أشكال هذه النمذجة الدلالية. وأخيراً يعمل التحليل الأدبي بالاعتماد على بناءات نظرية (نماذج شكلية) مهمتها الكشف عن مختلف مظاهر المؤلفات أو تاريخ هذه المؤلفات.

ولدت الجمالية الغربية من مفهوم «المثل» الأفلاطوني، نموذج لا يمكن بلوغه وتجريد للكمال المرغوب دائماً، ويحيل إلى مثل أعلى على الفنان أن يسعى دائماً للاقتراب منه. نشرت النصوص، التي أعادها إلى الضوء بترارك والنهضة الإيطالية، التفسير الشيشروني لهذا النموذج (المتمثل في «*عن الخطيب*» وفي الأتيكية). طوال ثلاثة قرون عملت الأنسية على خطابة تمزج بين المفاهيم الأرسطية والشيشرونية. رأى

م.فيمارولي في قرني لويس الثالث عشر ولويس الرابع عشر مرحلة نهضة مزدوجة، صاهراً هذين المصدرين. ظهرت في العديد من «فنون الشعر» التي استهلمت أرسطو وهوراس، قواعد تحكم الكتابة الأدبية وقدمت على أنها قدوة تحتذى، وهي غالباً مأخوذة عن أدباء يعتبرون كلاسيكيين وبالتالي نماذج يقلدون، لاستجابتهم لنوع من المثال (الجمال والحق، والعقل) الذي أعطى «القدماء» أفضل نماذجه. نذكر مثلاً، أنه نظر إلى *«قاعدة الوحدات الثلاث»* على أنها «نموذج شكلي» من قبل المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر، فيما اعتبرت ضرورات «المحتمل» و«النظام» و«اللياقة» مقاييس شرعية خارجية تحيل إلى (نماذج اجتماعية ـ ثقافية) (الرجل النبيل، العقل) وإلى نماذج أدبية قديمة. استدعى هذا النوع من الاستخدام للمفهوم إلى التفكير بنماذج من القراءة: النماذج الاستيهامية ـ وهكذا كان الكلاسيكيون يتساءلون: «ماذا كان سيقول أدباء العصور القديمة لو قرأوا هذا النص؟» من الذين سيصيرون في (المدرسة) «قراءات نموذجية». تساهم كلمة «نموذج» بهذا المعنى في عملية الخلق والتقديس الوثيقة الصلة بالمحاكاة والتقليد.

منذ القرن التاسع عشر غدا البحث عن نماذج أساساً في عملية تأويل الوقائع الأدبية. كانت هذه النماذج أول الأمر تماثلية «عضوانية) تقوم على الملاحظة كما في العلوم الطبيعية أو الإنسانية. وهكذا غذى بعض الأدباء إبداعهم بنظريات علمية أو شبه علمية استحضروها كنماذج: بلزاك والفيزيونومي، زولا والفيزيولوجيا. لجأ النقد هو الآخر إلى نماذج من نفس النوع. أخذ تين عن الوضعية نظاماً من الجبريات «الجنس، البيئة، الزمن». وهكذا بدأت مسيرة التي جعل كتّابها، كما رأى ميشال سير، بفعل شغفهم بالبينصية الكبيرة لعلم عصرهم، جعلوا من مؤلفاتهم «أماكن لتبادل النماذج» تقوم «بترجمة» حالة العلم الحديث. في القرن العشرين، أفادت الدراسات الأدبية كثيراً من النماذج التأويلية للعلوم المجاورة. وبخاصة مع الدور المميز للبنيوية، في مواجهة الذاتية، ومصادفات التجريب، والقسم الحدسي من التأويلات ثم اللجوء إلى النماذج الشكلية. تحت ضغط البنيوية اللغوية (ف. دي سوسير) والأنتروبولوجية (ك. ليفي. شتراوس) والشكلانية (ر. جاكوبسون) افترض البحث الأدبي أن النص الأدبي «ينمذج» (يرمز) في آن، العالم الخارجي وكيانه بالذات في تعقيدات علاقاته الداخلية، وأنه بالنسبة للغات الطبيعية («نظام منمذج أولي»)، يمثل الأدب «نظام منمذج ثانوي» (لوتمان 1973). شكل اللجوء إلى مقولات الألسنية، والتحليل النفسي، وعلم الاجتماع، مصدراً للعديد من النماذج التأويلية. كانت صياغة

القوالب الألسنية حاسمة في تقدم السيميائية البنيوية. لقد غذت في نفس الوقت قطاعاً كاملاً من الأدب التجريبي (ر. روسيل، ر. كينو، ج. بيرك، ج. پ فيه، ج. روبو، هـ. ميشونيك).

اكتسب مفهوم النموذج أهمية منهجية واسعة في البحث الأدبي. شكل التفكير باللغة المرجعية الأساسية، بما في ذلك العلاقة بنظريات التحليل النفسي (وهكذا فقد انطلق لاكان من فرويد ومن النموذج السوسيري) وتطبيقاتها على الأدب. غير أن تعدد نماذج التحاليل الشكلية الذي يتناول المؤلفات في مثوليتها (حالة كائن ماثل في كائن آخر. م.م.)، بفكها عن روابطها (الاجتماعية أو التاريخية) قد ولد ردات فعل. لفت أ. باديو إلى الطبيعة العقيمة والمكررة للأخذ عن النماذج العلمية (1969). أخذ باختين على «النظرة الموضوعية المجردة» للشكلانيين لجهة عملية القطع مع له علاقة بسياق الأثر. ثم تناول الاستخدام المفرط للنماذج من وجهة نظر الخلق من قبل بارت، الذي رأى أن النماذج المتماهية فجأة من الكاتب إلى رسالة ليست سوى «شعارات» للعلم الحديث، ومن جهة التلقي النقدي يتحدث ج. بودريار عن «عبادة العلامة»، كما يركز ج. لينهارد على المضمرات الإيديولوجية «للاختصار السيميائي». في «*S/Z*» (1970) يتحدث ر. بارت عن النص كما لو أنه بالعكس «جمعاً» إلى ما لا نهاية، يتضمن العديد من الشيفرات الثقافية. والواقع، وعوض أن يتخلى النقد بالكامل عن هذا المفهوم، لا يزال يستخدمه متحاشياً فرضية وحدانية النموذج.

Badiou A., *Le concept de modèle*, Paris, Maspéro, 1969. -Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, trad., Paris, Minuit [1929], 1977. -Leenhardt J., «Modèles littéraires et idéologie dominante», *Littérature*, décembre 1973, 12, p.12-20. -Lotman J., *La structure du texte artistique* [1970], trad., Paris, Gallimard, 1973.

جوزف كواتيركو

راجع: العصور القديمة؛ الفنون الشعرية؛ الكلاسيكية؛ المحاكاة؛ الألسنية؛ العُرْف؛ العلوم والآداب.

النموذج (المثال، الصورة، الرمز، الشخص) TYPE

يونانية الأصل «*Tupos*» (بصمة، علامة)، انتقلت إلى اللاتينية *(Typus)* (صورة، تمثال، نموذج، طبيعة مرض)، عرفت هذه اللفظة العديد من الاستعمالات الفلسفية، وفي لغة الفنون، في العصور القديمة. أعطاها أفلاطون معنى النموذج الذي يملك السمات الأساسية لشيء أو كائن في الميدان الأدبي، استخدمت اللفظة تدريجياً للدلالة على نموذج أو شخصية لهما صفة تمثيلية. عرف النعت نموذجي نفس المسيرة

التطورية. يستخدم لوصف شخص أو شيء ما يبرز الطبائع الأساسية لنموذج ما. هناك العديد من الكلمات المركبة تضفي بعض الخصوصية على استعمال اللفظ: **prototype** (النموذج الأصلي المحتذى)، **archétype** (نموذج مثالي)، **stéréotype** (المقولب).

عنى التفسير الوسيط بالنموذج الشخصية أو الواقع الذي شكل ظهوره في «العهد القديم» تبشيراً «بالجديد». في موازاة ذلك، يقرن الاستخدام المتداول في لغة أبوقراط الطبية هذه اللفظة مع طبع محدد (نموذج دموي، سويدائي...). يميل الأدب إلى تعيين الشخصيات، وفق اصطلاحات محددة (الخادمة، الزوج، المرأة...) وبخاصة في الأنواع المسرحية الهزلية مثل الهرجة أو «*الكوميديا المرتجلة*» (ماتامور، سكابين...) أفاد موليير في القرن السابع عشر، من نماذج شخصيات مصابة بمس أو هوس (البخيل، مريض الوهم...). شكلت هذه السخرية من تفاهات شخص ما، شكلت الأساس لظهور «الكوميديا الكبيرة»، التي تركز على الكشف عن «خليقة». يتأتى قسم كبير من الخلق الأدبي عن هذا التفكير، سواء دار الأمر عن خلق نماذج جديدة (دون كيشوت، دون جوان) أو الهزء من شخصيات تعتبر رموزاً (لابريير، «*الطبائع*» 1688 ـ 1696).

تتجسد هذه النماذج البشرية المختلفة في تصرفات، وأيضاً من خلال ملامح جسدية. أدرج الرسم الأكاديمي في منهجه سنة 1759 ما أسماه مباراة «رؤوس التعبير» (*الإعجاب الممزوج بالفرح*) التي تقدم مخزوناً واسعاً من الإيماءات المعبرة، التي جعل منها المسرح والمأساة الإيمائية، والسينما الصامتة فيما بعد، أساساً للغتها.

منذ نهاية القرن الثامن عشر، وحتى ظهور أساليب الإخراج الحديثة حوالى سنة 1880، هذا على الأقل، كان ممثلو المسرح يتخصصون في هذه الأساليب، سلسلة من الأدوار، تشكل هي الأخرى نماذج. في نفس المرحلة، تحول وصف الطبع ناحية «الظروف» للتركيز على البعد الاجتماعي للشخصية (مناجاة البطل في «*زواج فيغارو*» (1785) لبومارشيه تبرز هذا التطور). رسا النوع «الفيزيولوجي» الذي درج في بداية القرن التاسع عشر، رسا هو الآخر وسط مصطلحات شبه طبية، وأفراد يعرفون بوضعهم الاجتماعي (المهووس بالكتب...) استعاد بلزاك الطريقة مدرجاً إياها في قلب الخلق الروائي (البخيل غوبسيك...)، عرضت رواياته العالم الاجتماعي مبرزة أوضاع الشخصيات وملامحها المميزة. كانت تميل دائماً إلى تبرير واقعة مخصوصة بالاستناد إلى قانون عام. وهكذا يأخذ النموذج كامل معناه الأدبي، وطاب للنقد

مناقشة معقولية ما قدمه الأديب ليقرأ على أنه نموذجي. جعل كل من هيغل ثم ماركس وأنجلز من هذا الصنف «الكوني المفرد» واحداً من المفاهيم المركزية لنظرتهم الجمالية. عندما يتخلى عن هذا الطموح المتعلق بفهم تعقيد الاجتماعي يتجه الخيال الحديث نحو العودة لدراسة الطبائع الفردية، بل وحتى لتفضيل غير المألوف والاستثنائي. وأياً يكن الحال، فحتى شخصيات مجردة من الفضائل، وفئة المضاد للبطل الذين يعرفون بتجردهم من السمات والملامح المميزة، يمكن أن يصبحوا شخصيات نموذجية (كما عند بيكيت).

فرض النموذجي نفسه في القرن التاسع عشر كأحد نقاط تمركز الواقعية في الأدب. وهكذا صار بالتالي أحد معايير تقويم المؤلفات الأدبية. جعلت منه الوضعية أيضاً معياراً مميزاً داخل الأنواع (كما هو الحال مع «*لاروس القرن التاسع عشر*» الذي ميز عشرين نموذجاً من روايات مختلفة). وفي تفسير سوسيولوجي، حدد أنجلز، في رسالة بعث بها إلى السيدة هاركنس (1888)، الواقعية بأنها تصوير دقيق لبطل يتحلى بصفات نموذجية في أوضاع نموذجية. ثناؤه على النمط السردي في الروايات البلزاكية، يرجع إلى كونها قادرة على تقديم تحليل للآليات المستورة في العالم الاجتماعي، والتي تبقى مستقلة عن القناعات الرجعية للكاتب. وباستخدام نفس نظرية الانعكاس هذه، اعترض قسم من النقد الماركسي على ستاندال (المغرق في الذاتية) وعلى زولا (المفرط بالتشاؤم). وهكذا وضعت الواقعية الاشتراكية نموذجية مثالية لأن معايير التصور المعقول خاضعة لكلمات مرور المناسبة السياسية. ضمن هذه الرؤية، تبرز فئة النموذجي واحداً من الحدود التاريخية للنقد الذي استوحى الماركسية، على الأقل ذلك النقد الذي أكد على تقدم المضمون على الشكل، وأوحى بتصنيف للمؤلفات الأدبية يعتمد على مدى قدرتها على تقديم صورة كاملة عن العالم.

Barberis P., *Le monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973. -Genette G., *Figures, II*, Paris, Le Seuil, 1969. -Marx K. & Engels F., *Sur la littérature et l'art*, textes choisis par J. Fréville, Paris, Éditions sociales, 1954.

پول آرون، جان - موريس روزبيه

راجع: السجايا، الكوميديا؛ البطل والمضاد للبطل؛ الماركسية؛ الشخصية؛ الواقعية؛ الرواية.

النهضة — RENAISSANCE

النهضة حركة فكرية وفنية ظهرت في إيطاليا حوالى سنة 1300، حاولت، عن طريق إعادة اكتشاف و«بعث» ثقافة العصور القديمة، فصل مرحلتها عن «العصر

الوسيط» الذي اعتبر منحطاً («ومرحلة مظلمة»)، مقارنة مع «القدماء. يمكن تحديد مرحلة بلوغها الذروة ما بين 1420 و1520 في إيطاليا، وما بين 1515 و1559 في فرنسا، ونهايتها حوالى 1600 في فرنسا والبلدان الواطئة.

وبشيء من الافتعال يمكن تمييز «النهضة» بالاستناد إلى هذا التحديد، عن مراحل أخرى أبدت هي أيضاً اهتماماً بإحياء نتاج «العصور القديمة» كما بتجديد الفنون والآداب: نهضة القرن السادس، الـ «*renovatio*» الكارولنجياني في القرن التاسع، النهضة الأوتونيانية الملكية والرهبانية، أو النهضة الرومانية في القرن الثاني عشر.

«النهضة» هي أولاً ظاهرة إيطالية. القرب من بقايا وآثار العالم القديم، كما الظروف الاقتصادية والجيوبوليتيكية المساعدة للدول ـ المدن في الشمال الإيطالي، والوجود المتتابع لرهبان أنسيين، وتجار مستوردين ومصدرين ـ من البورجوازية الغنية والأرستقراطية النافذة ـ وحرفيين متخصصين بالرسم والصياغة، ما لبثوا أن صاروا فنانين، كل هذا يفسر السبق التاريخي «للنهضة» الإيطالية. لم تكن دوافع التجار مادية فقط، وإنما كانت غالباً دينية أيضاً، بل وأحياناً جمالية وحسب. بعد ذلك، شجعت المعامل التي تصنع المطابع (ألد مانيس)، كما قدوم العلماء اليونانيين الهاربين من بيزنطة خوفاً من الخطر التركي، عملية نشر المعارف.

انتشرت المثل العليا «للنهضة» الإيطالية في أوروبا (وبخاصة في القرن السادس عشر) عن طريق المبادلات التجارية، والرحلات، والمراسلات بين الفنانين والأنسيين. كان رجالات الأدب يقومون بالرحلات إما طلباً للمعرفة الشخصية، أو للقيام بمهمات دبلوماسية أو دينية.

حركة فنية وفكرية، أدركت النهضة سلطة الأدب ونادت بها. لم يفت الصعود الذي لا يرقى إليه الشك لهذه القوة الجديدة، والتي تسللت إلى السلطة والكنيسة وتطابقت معهما، لم يفت على فرانسوا الأول المؤسس لسياسة ثقافية حقيقية في فرنسا. وهكذا فإن المهمات التي كان يقوم بها دبلوماسيون في البندقية، لم تكن محصورة بالمهام العادية، وإنما كانت تشمل البحث عن المخطوطات، والفنانين، والمؤلفات القيّمة بإنشاء فن فرنسي قادر على منافسة الفن الإيطالي الذي طالما حظي بالإعجاب. أدت هذه السياسة إلى تغيير في البنية التقليدية للسلك الدبلوماسي، الذي لم يعد يتألف من رجالات السيف، وإنما من أنسيين، وممن يعرف اللاتينية ويغرم باليونانية. يضاف إلى هذا أن «الملك»، مدعوماً من غيوم بيديه الذي كتب له «*إعداد*

الأمير، شجع الأنسيين بإنشاء «الكوليج رويال» ـ الكوليج دي فرانس اليوم ـ وبإغناء «المكتبة» الملكية بشكل كبير جداً، وبدعم الفنانين بوساطة العقود الكثيرة.

عمل الإشعاع الفكري والتأثير الشخصي للهيليني بيديه، المحاط بفريق من الإخباريين والأساتذة والطابعين، والذي أجرى مراسلات مع ايراسم، وتوماس مور ورابليه، عمل على ظهور الأنسية، مترجماً لايراسم وأوڤيد، مقتبساً لمارسيال، وعاملاً في غرفة «الملك»، جسد كليمان مارو الإنطلاقة الشعرية «للنهضة» الفرنسية الأولى، وذلك بفضل سعة روايته ـ التي تم الاعتراف بمدى سعتها بما لا يقبل الشك ـ، وبفعل علاقته مع الأنسيين، والشعراء النيبولاتينيين، وأيضاً بفضل شعره الرشيق والمجدد. أثر أحد تلامذة بيديه، جان دورا الأستاذ في كلية كوكيريه، أثر في الجيل اللاحق، رونسار، بايبف ودي بيليه. في النصف الثاني من القرن، استلمت «لابلياد» الراية من أنسية أنهكها الصراع مع «الإصلاح» و«مناهضة ـ الإصلاح». جمع هؤلاء الشعراء، الذين تحلقوا حول رونسار ودي بيليه، جمعوا بين الأفلاطونية الجديدة، والمعرفة والرواية، والاهتمام بالثقافة النيبولاتينية، والرغبة بإنتاج شعر جديد في اللغة الفرنسية قادر على الحفاظ على الجماليات الموروثة عن «العصور القديمة». عندما ضمنوا أشعارهم، كما فعل رونسار في *«أناشيد»*، علم الكونيات والعلوم، فإنهم تصالحوا مع الفضول الأنسي، والتقليد الفلسفي الإيطالي الكبير لكل من مارسيل فيسين وبيك دي لاميراندول.

لم يكن بمقدور «النهضة» الفرنسية والقيم الأنسية التي حملتها إلا أن تعاني من الحروب الدينية التي توالت منذ مجزرة «ڤسي» 1562 حتى معاهدة نانت سنة 1598. تميزت نهاية القرن بشكل خاص، بظهور كل من أغريبا دوبينيه ومونتيني. الأول، مدافع عن الكالڤينية، اختار تصنع رونسار، ولكن بتأثير من الشكوك الأخلاقية والدينية والسياسية والاقتصادية التي عصفت بتلك المرحلة، أضاف إلى التصنعية شيئاً من مهابة الواقعية وسوداويتها في كتابه «مأساويات». أما الثاني فقد غذى من شكوك عصره الارتيابية العميقة التي يقوم عليها كتابه *«أبحاث»*. يؤشر كتابه الملغوم بهذا الشك الفلسفي، والذي، بخلاف ذلك، سيشكل فيما بعد حجر الزاوية في النظام الديكارتي، يؤشر إلى نهاية عصر النهضة.

سنة 1338، مفتوناً بروما الوثنية، عبر عن أمنياته بمرحلة جديدة تبددت فيها «الظلمات»، وبات باستطاعة الأجيال القادمة الاستمتاع من جديد من وهج الماضي *(Africa IX)*. تمنى أن لا تتوقف آلية المحاكاة بإنتاج أمين للنماذج القديمة، بل أن

تقدم عملاً خلاقاً، وأن تشبه عمل النحل الذي يحول رحيق الأزهار إلى عسل وشمع. هذه هي الروح العامة للنهضة.

جددت إعادة القراءة للنظريات القديمة، والتي احتوتها أبحاث شيشرون، و«المؤسسة الخطابية» لكانتيليان أو *«فن الشعر»* لهوراس، جددت الفلسفة والدراسات الأدبية، ونظرية الرسم. في بحثه *«عن الرسم»* (1435) استعار ليون باتيستا ألبرتي من علم البيان في العصور القديمة الوسائل الفكرية الضرورية لإعادة التفكير في الفنون البلاستيكية.

يعتبر عصر النهضة مرحلة إزالة الحواجز بين المعارف. لم يكن ألبرتي منظّراً وحسب، كان رساماً أيضاً، لم يكن فيلسوفاً أو طبيباً ممارساً، ولكنه كان يجمع دائماً بين هذين النشاطين. (شاستيل). كتب أنج بوليسيين *«Panepistemon»*، وهو عبارة عن تصنيف قصير وجديد للمذاهب التي تجمع ما بين «الفلسفة» والفنون البلاستيكية، وحتى الفنون الميكانيكية. رسم كاستيغليون في *«رجل البلاط»* (1528) صورة الرجل المثالي، القادر على القتال والرقص، على الرسم والغناء، نظم الأشعار، ونصح الأمير. ميزت هذه الكياسة الجديدة، التي خصص لها ايراسم بحثاً صغيراً (1530) طبع مرات عدة، ميزت عصر «النهضة» (إلياس).

والغريب حقاً، أن تكتشف «النهضة» بدراستها «للقدماء» الفجوة التي تفصلها عن «العصور القديمة». لقد اكتشفت غيريتها فيما هي تقيم هويتها. تمنى ڤاساري لو أن زمنه هو زمن الـ *«rinascita»*. نجد هذه الكلمة بقلم بيار بيلون سنة 1553: يشهد الرجال الخارجون «من الظلمات» «نهضة» المذاهب. هناك إجماع على أن فرنسا فرانسوا الأول أنجزت الـ *«translatio studii et imperii»*: نقل تراث أثينا وروما إلى باريس. لم يكن كتاب دي بيليه *«تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها»* (1549) سوى الحلقة الأخيرة في الدفاع عن اللغات المحكية، والذي سار فيه على غرار شيشرون في دفاعه عن الثقافة الرومانية، ضد اليونان، ومقتدياً بالأنسية الإيطالية. أعطى كل من دوليه ـ الذي نشر حواراً سنة (1535) وشرحاً تناول اللغة اللاتينية (1538) ـ زاوج فيهما بين الشيشرونية والدفاع عن اللغة العامية ـ ورابليه، أعطيا للغة الفرنسية حق المواطنية. غير أن هذا البزوغ، هو أيضاً نهاية المطاف لمعركة بين القدماء والمحدثين (معركة الشيشرونية)، يقول البعض بتقليد صاف لشيشرون، ويرغبون بالجمع بين الأسلوب والحقيقة (بيمبو مثلاً)، ويدعو آخرون (بوليسيين وايراسم) إلى اعتماد اللاتينية، ثم اللغة المحكية للراهنية والتعبير الفردي. وهكذا سمحت النهضة

بترسيخ الفردية في جميع الميادين. تقدير الأسلوب الشخصي للفنان، تكرار موضوعات المجد والمنافسة، كما ازدهار السير والسير الذاتية (سيليني، كاردان) والبورتريهات الذاتية (ليونار، ڤاساري، تيتيان)، هي كلها تجليات لهذا الكائن البشري، الذي وصفه بيك دي لاميراندول في *(1504, De dignitate hominis)*: كما آدم الذي لم يكن يعرف أي حد، ويمارس حرية الاختيار، فبمقدوره تحديد نفسه بنفسه.

Burke P., *La Renaissance en Europe*, Paris, Le Seuil, 2000. -Croix A., Quéniart J., *De la Renaissance à l'aube des Lumières*, Paris, Le Seuil, 1997. -Fumaroli M., *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980. -Garin E., *L'Uomo del Rinascimento*, Roma, Laterza, 1988 (trad. fr., *L'Homme de la Renaissance*, Paris, Le Seuil, 1990). -Hale J., *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London, 1993 (trad. fr., *La civilisation de l'Europe à La Renaissance*, Paris, Perrin, 1998).

ألكسندر رووس

راجع: العصور القديمة؛ الآداب الجيدة؛ المسيحية؛ الأدب التعليمي؛ الأنسية؛ المحاكاة؛ تاريخ اللغة الفرنسية؛ التكلف؛ السياسة؛ الإصلاح؛ الإصلاح الكاثوليكي.

النوع العاطفي (نوع مسرحي) PASSION (Genre de la)

من وجهة النظر الأدبية، دلت هذه اللفظة في العصر الوسيط على الأشكال الدرامية، باللاتينية، ثم بالفرنسية. كانت هذه المسرحيات التعليمية، تعرض بادىء الأمر «آلام السيد المسيح ـ من هنا التسمية ـ ثم أخذت تصور «حياته» مجزأة، أو كاملة ـ التجسد، الحياة العامة، الآلام، القيامة ـ بهدف تبيان الروابط مع خلاص البشر على يديه. في القرن الخامس غدا هذا النوع المسرحي الشكل الأكثر قيمة من بين «المعجزات».

يعتبر كتاب الأب سان ـ غال الذي يحوي *Quem Quaeritis* بداية أول شكل من أشكال هذا النوع، «الباسيون» اللاهوتي. إنه عبارة عن حوار باللاتينية، على ضريح المسيح بين الملاك والمريمات الثلاث، شكل حاملاً لعرض مسرحي يدور حول القيامة. من موروث الـ *Quem Quaeritis*: الـ *Ludi Paschales* التي ظهرت في القرن الثالث عشر. في ذلك التاريخ، ترسخ هذا النوع باللغة المحلية، بالاستناد إلى مصادر ونمط تأليف مستقلين عن اللاهوت.

منطلقة دائماً من التوراة والأناجيل المختلفة، هناك نصوص من مثل «باسيونات دي سيبون» و*(Palatinus)* وأوتين، تفيد أيضاً من قصائد قصصية مثل *«باسيون المنشدين»*. «الباسيون» إذن هي يومذاك نتاج مسرحي «يمثله أشخاص» (غراس

فرانك، ط. شامبيون 1972) ولكنه كان يشتمل حتى القرن الرابع عشر على أبيات قصصية «أفكار طارئة». محصورة أول الأمر في الأحداث الأخيرة من حياة السيد المسيح، من الشعانين إلى القيامة ـ *Palatinus* ـ صار العمل دائرياً في القرن الخامس عشر والسادس عشر. جمعت ما بين العهدين القديم والجديد في *«الباسيون دي سيمير»* حيث تقدم عروضات طويلة: يستمر عرض «الباسيونات الفالانسية» ما بين 20 و25 يوماً. وبدأت المؤلفات يستوحي بعضها بعضها الآخر، سواء باستعادة النصوص، أو بتأثير في طرق العرض. في القرن الخامس عشر ظهرت مؤلفات كبيرة من هذا النوع لايستاش ميركاديه، وارنول غريبان وجان ميشال تبرر ظهور الشكل الدائري مع «قضية الجنة» التي عرضت «التجسد» و«الآلام» كإجماع لراهبات الرب: «رحمة» تتوخى خلاص البشر، ومغفرة لا تمنح إلا مقابل آلام الإله الذي صار إنساناً. تعكس هذه المسرحيات، المفهوم الجديد، لمسيرة المسيحية، الذي بدأ مع «*Cur Deus Homo*» للقديس انسيلم في القرن الحادي عشر، ووسعه برنار دي كليرڤو في القرن التالي، ونشره الفرنسيسكان في الأوساط الشعبية. يبرز في الباسيون، آلام رجل وآلام من يحيطون به، ولد «باسيو الابن («*Compassio*» الأم)، إضافة إلى ما يكابده الجمهور من جراء وحشية التعذيب الذي يمارسه جلادون ساديون، في عرض حسن اللون. يزيده حيوية استخدام مجموعة من الآلات، وأساليب السحر، التي تتضافر مع الهزلي والمضحك والخارق لخلق تنويعات أسلوبية كبيرة.

إذا كان من الممكن إظهار روابط ما بين «الباسيونات اللاهوتية والمسرحية ـ مثل الـ «*Planetus*» ابتهالات ونحيب السيدة العذراء على أسفل الصليب ـ فليس هناك صلة تامة تجمع بينها، اللهم سوى تبيان المبادىء الأساسية للإيمان المسيحي. مؤلفات ذات مضمون مجرد في الغالب، ومخطوطات قد تكون أحياناً فخمة، إلا أن هذا النوع من المسرحيات معد للعرض، أكثر مما هو معد للقراءة، حيث تستطيع أن تأخذ مداها. قد يعيق تطورها الدرامي أحياناً بحوادث من مثل «قضية الجنة»، مواعظ يسوع أو يوحنا المعمدان التي لا تنتهي، أو سلسلة الأنبياء الذين يطلبون قدوم «المخلّص».

تكشف هذه الأثقال الظاهرة عن رغبة دفينة بالدقة اللاهوتية: وهكذا فإن *«المقدمة الرئيسة»* لجان ميشال متأثرة بالأسمانية، ويعبر غريبان عن انتمائه للتومائية. بإلحاحها على ضرورة تألم المسيح، وبإكسابه سياقاً إيديولوجياً وإنسانياً عريضاً ومعقداً، أعادت مسرحيات هذا النوع تحديد علاقات الإنسان بالله، التي هي يومذاك

علاقات الجمهور المسيحي بالعرض المسرحي. في مواجهة الرسل والقديسات، اليهود، والمشعوذين، الشياطين، والخطاة، قدمت تفكيراً شاملاً في العلاقات ما بين «الخير» و«الشر»، بين التأمل والعمل. هذا النوع المسرحي هو إذن شكل مرمز يفيد من مصادر العرض للكشف عن خصوصيات النفس البشرية الخاطئة، الباحثة عن الخلاص.

Accarie M., *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge: étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*. Genève, Droz, 1979. -Bordier J.-P., *Le jeu de la Passion: le message chrétien et le théâtre français (XIIIe-XVIe s.)*, Paris, Champion; Genéve, Slatkine, 1998. -Sticca S., *The Latin Passion Play: its Origins and Developments*, Albany, 1970.

ڤيرونيك دومينغيز

راجع: الكتاب المقدس؛ السرّيات؛ المعجزات؛ الفلسفة؛ الدين.

النيو ـ كلاسيكية NÉO- CLASSICISME

تعني النيو ـ كلاسيكية في الفنون البلاستيكية وفي الهندسة المعمارية حركة أشكال وأفكار ظهرت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر تتميز بالعودة إلى العصور القديمة اليونانية والرومانية. في الميدان الأدبي، تستخدم من جهة في عملية جمع سلسلة من النصوص المعاصرة لتلك الحركة، ومن جهة ثانية لتحديد ميل المؤلفات اللاحقة لتمجيد الأشكال والقيم المنسوبة إلى الكلاسيكية والموروث القديم.

كانت ردة الفعل ضد الأبهة الباروكية معاصرة لإغلاق الكليات اليسوعية (1764) التي جعلت منها جماليتها الأثيرة. وكانت العودة إلى الأصول القديمة، التي اعتبرت عودة إلى الطبيعية والبساطة، تتماشى مع ما أسماه ديدرو، مستعيراً عبارة لروجيه دي بيل قالها عن النحات القديم، «الذوق الكبير». ترتبط جمالية المحاكاة هذه أيضاً بالقيم التي غالباً ما تردها حركة التنوير إلى الديموقراطية الأثينية أو إلى الجمهورية الرومانية. أندريه شينييه، الذي لم ينتشر نتاجه إلا بدءاً من سنة 1819 يقيّم مهنة الكاتب على هذه الشاكلة، وهو وإن كان لا يقلل من أهمية الإلهام (وهو بهذا غير بعيد عن الرومانطيقية)، إلا أنه يدعو إلى «أفكار جديدة» هي أفكار «الفلاسفة». يرى جاك ديليل (*«الجنائن»* 1782) أن الطبيعة مكان للتعليم (غيتون). أفاد المسرح الجمهوري (نذكر مثلاً ج. ليغوڤيه، *«زكينتوس فابيوس أو النظام الروماني»*، 1795) من مرجعية العصور القديمة لرفض شطط «النظام القديم» وتمجيد الفضائل، وانتقاد مظاهر التطرف في «الثورة».

في القرن التاسع عشر، مرجعية العصور القديمة، التي استمرت ثابتة، وبخاصة في التعليم، غذت مؤلفات من مثل مؤلفات شاتوبريان (الذي قال، أعط *«أتالا»* الأشكال الموغلة في القدم»)، وكذلك الحال بالنسبة لمسرح وشعر بداية القرن (ك. ديلافيني *«ميسينيين 1815، أو ديلربيه «أرتاكزيرس»*، 1808) وفيما بعد، م. دي غيرين (*«السنتور»* 1840)، أو في الميدان المسرحي، بونسار (*«ليكريس»*، 1843) وصولاً إلى *«قصائد قديمة»* (1852) و*«برابرة»* لليكونت دي ليل (1862). وكما تشير إلى ذلك حالة بودلير الذي نعته أحد مهاجميه بأنه «بوالو مهستر» (أ. ديسولييه، *«رجالات أدبنا»* (1864) فإن هذه المرجعية لم تشكل نظاماً، ولم تواكبها دعوة لتجديد الكلاسيكية.

في المقابل، وفي بداية القرن العشرين، تحركت بعض المجلات والجماعات الأدبية ضد أواخر بقايا الرمزية زاعمة أنها تريد العودة إلى التقاليد «الطبيعية» للعبقرية الفرنسية. «المدرسة الرومانية» التي أسسها ج. موريا ثم *«الكتيبة»* (1907 ـ 1908) أو *«الدبابير»* (1909 ـ 1912) لكل من ش ديرين، وأي. مارسان، أو ج.م. برنار، والذين تعاقبوا في تقديم المقترحات، وجهوا ردة الفعل في اتجاهين لا يتلاءمان بالضرورة. الأول هو اتجاه «العمل الفرنسي» الذي دافع عنه ليون دوديه وشارل مورا، والآخر يقتصر على السجل الجمالي، وربما أبرزه التطور بالشعري عند پ. ڤاليري (*«ايبالينوس أو المهندس المعماري»*، 1921) أو عند جيد أيضاً الذي سعى إلى كتابة كلاسيكية. بعد الحرب العالمية الثانية، يمكننا أيضاً إلحاق نتاج مونتيرلان بهذه الاتجاهات، كما نلاحظ أن م. يورسينار، هو الآخر، يكشف عن انجذاب واضح نحو النماذج والموضوعات القديمة. في بلجيكا تميز مسرح س. ليلار، وش. بيرتن باستخدام الأشكال الكلاسيكية والاهتمام بإنسانية مجردة يريان أنها بعيدة عن الرسو في المحلي.

كما الكلاسيكية، النيو ـ كلاسيكية مفهوم صيغ في القرن التاسع عشر. كان يفترض أن تدل على المؤلفات المنتجة في المرحلة التي تفصل ما بين الروكوكو والرومانطيقية. غالباً ما تعرض هذا اللفظ المستعار من معجم تاريخ الفن للنقد، ذلك لأن شأنه شأن سائر الألفاظ المبدوءة بأداتي التصدير «*post* أو *néo*» يجنح إلى خلق استمراريات مصطنعة وتقاليد لم يدعيها مبدعوها. ومع ذلك فرض استخدامه. ولكن معناه المزدوج لا يساهم في إعطائه مضموناً واضحاً. فهو من جهة، مرادف «للعودة إلى العصور القديمة»، وهو بهذا المعنى ينطبق على مؤلفات شديدة التنوع من مثل مؤلفات شينييه، بودلير أو فاليري. ومن جهة ثانية، فإن استخدامه نادراً ما ينفصل

إثارة المناظرات. فالنيوكلاسيكي هو ما يتعارض مع حداثة الأشكال. غالباً ما تقترن ردة الفعل هذه بمعنى سياسي. يُقدم «الوضوح» من قبل مناصريه باعتباره خاصية «العبقرية الفرنسية» كما أن الحفاظ على «الوحدات» وعلم العروض العادي هو حفاظ على اللغة بالذات. فالنيوكلاسيكية هي إذن موجودة في جميع الاتجاهات المناوئة للحركات الأدبية التي تعامل معها خصومها بأنها جديدة أو خارجة على المألوف: الرمزية، العقلية الباروكية وحتى الوجودية. رأى فيها بعضهم «حركة قرن التوازن» الخاص بالنماذج الأدبية، ورآها آخرون، وربما بحق، أنها تعبير عن موقف محافظ.

Decaudin M., *La crise des valeurs symbolistes,* Genève- Paris, Slatkine, 1981. -Guitton E., *Jacques Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820,* Klincksieck, 1974. -Menant S., *La chute d'Icare,* Genève, Droz, 1980. -Coll.: «Le néo-classicisme», *Cahier de l'association internationale des études françaises,* B. Didier (dir.), mai 1998, n°50. -*Der Thetralische Neoklassizismus um 1800: ein europaïsches Phänomen?,* hrsg. R. Bauer, Berne/ Francfort-sur.le-Main, P. Lang, 1986.

پول آرون

راجع: العصور القديمة؛ الكلاسيكية؛ الذوق؛ الحداثة؛ الأدب القومي المعارك.

هـ

الهامشية MARGINALITÉ

بالإمكان، وبالمعنى الواسع جداً، نعت جميع المظاهر الأدبية النادرة أو غير المألوفة بأنها هامشية: الشعراء الغنائيون في القرن الثامن عشر، النساء الكاتبات في القرن التاسع عشر، كتّاب التراجيديا الكلاسيكية في القرن العشرين. ومع ذلك فإن التعبير «هامشية أدبية» اتخذ معنى أكثر دقة في النقد منذ ستينيات القرن الماضي. إنه يدل بعامة على القضايا، والمنتجين والمنظمات والممارسات و/أو البنى التي لا يعترف بشرعيتها من قبل/أو في داخل المؤسسة الأدبية. وهكذا أمكن الكلام عن أدب الجماعات المهمشة اجتماعياً، الأقليات الإتنية أو السياسية، عن أدباء أغفلهم التاريخ الأدبي، عن جماعات اجتماعية تعتبر طريقة حياتها نفسها هامشية من قبل الرأي العام المعني (المثلية على سبيل المثال) وحتى أيضاً عن أدب الكتاب المنتمين إلى المحيط. في كل واحدة من هذه الحالات نحن إزاء حالة معينة في «الدوكسا» تولد صلة اللفظة بموضوعها: هامشيون هم الأدباء والأنواع التي تبتعد عن العرف السائد. في موازاة ذلك تعني الهامشية الأشخاص أو الأوضاع الاجتماعية التي يتناولها الأدباء بهذا المعنى: المنبوذين اجتماعياً، المتشردين، الفقراء، المتوحشين...

جرى استخدام كلمة «هامشي» منذ القرن السادس عشر للدلالة على «ملاحظة على هامش النص الأصلي». الوقائع الاجتماعية التي تشير إليها الآن تحمل أسماء أخرى: يدور الحديث عن مثقف «تائه»، عن شاعر «خرائي» عن «بوهيمي» للدلالة على «فنان هامشي». في المقابل، تستخدم ألفاظ مثل «الصعلوك البائس»، «الشعبي»، «المستغل» مع دلالات غاية في الاختلاف للإشارة إلى حالات اجتماعية هامشية.

وفي كل مرحلة من مراحل الحياة الأدبية، هناك حالات اعتبرت هامشية واضطلع بمسؤوليتها بالنسبة للبعض ممثلون اجتماعيون أقلويون. كانت أولاً دينية في العصر الوسيط، ذلك لأن لغة الكنيسة والرهانات اللاهوتية هي التي كانت تعبر عن غالبية الصراعات: من هنا الهرطقات المتنوعة، والتي كانت أيضاً أحوالاً وموضوعات أدبية. غدت لغوية في القرن السابع عشر، عندما بدأت لغة باريس تحارب لغات المناطق، ونوعية أيضاً عندما حاول القانون الكلاسيكي فرض نفسه على تنوع الأشكال الدرامية. إنها لغوية أيضاً، وإنما بمعنى مغاير في القرن التالي مع تآكل الثقافة النيبو ـ لاتينية، وبعد الثورة، مع فرض القانون الفرنسي المتعلق بمحو الأمية بشكل منهجي. إنها فلسفية في القرن التاسع عشر عندما حاولت الوضعية إلغاء أو تأطير أشكال الوعي الخارجة عن نطاقها مثل الحلم، الاندفاعات، الجنون، الموت... والتي ستقوم بنقد ذاتي بعد قرن من الزمن إلى حد رد روح معرفة العالم والتعرف إليه إلى مرحله شبه هامشية في الخلق الأدبي الفرنسي.

الفائدة التي نجنيها من هذا التطور المعقد والمستمر، ربما كانت في التباعد القائم ما بين التصورات الاجتماعية والتصورات الأدبية. بحكم وظيفته كمتنفس وهمي يسمح الخيال في الواقع بارتياد قسم مهم من الميادين التي يعتبرها العقل الاجتماعي غير مقبولة. يشكل نتاج ساد مثالاً ناطقاً على هذا.

ولهذا السبب فإن الصورة التي يقدمها الأدباء لأنفسهم شديدة الحساسية إزاء الهامشية. نلاحظ أن صورة الأديب المهدور المنزلة، المرفوض، المجهول أو المحتقر، تغدو إيجابية عندما تمر من *«حفيد رامو»* (1762) إلى روسو، ثم إلى البوهيمي، ثم إلى الشاعر الملعون كما يصفه ڤيرلين، أو إلى المبدع المتمرد من الـ *(Beat Generation)*. واحدة من مميزات الإيديولوجيا الحديثة للأدب تكمن في إلغاء التراتبية (الاجتماعية و/أو الثقافية) لبعض المبدعين (ڤيون، رامبو)، وإسقاط الهالة المنبثقة من هذه التصفية على مجمل الفئة المحترفة من الكتاب.

وأخيراً تنطبق الصفة النسبية للهامشية على التاريخ الأدبي نفسه. فنحن نلاحظ أن بعض البنى التي اعتبرت «هامشية» من قبل أحكام التكريس المؤسساتية، هي في الواقع، من وجهة نظر تاريخية أو اجتماعية محضة، بنى أكثر أهمية من تلك التي احتفظ بها واعتبرت شرعية بموجب تلك الأحكام نفسها (نذكر مثلاً المراسلات والمذكرات). في المقابل هناك أدباء قيل إنهم «مقصرون»، إما أن يشتهروا فجأة (هذه حال فيبون ولوتريامون)، وإما من خلال نظرة جديدة نكتشف دوراً تاريخياً تعرض

للإهمال في القرن السابع عشر حيث كانت الأحاديث فيها تتناول موضوعات اجتماعية، (دور الصالونات التي حفلت بالحوار الاجتماعي في القرن السابع عشر، أو أدباء من الدرجة الثانية لعبوا دوراً أساسياً في نشر أفكار التنوير) (روبير دارنتون).

Blavier A., *Les fous littéraires*, Paris, Éditions des Cendres [1982], 2000. -Chabannes R., *Les marginaux*, Paris, Delagrave, 1976. -Darnton R., *Gens de lettres, gens du livre*, trad. de l'américain par Marie-Alyx Revellat, Paris, Odile Jacob, 1992. -Gomez Moriana A. & Poupeney-Hart C. (dir.), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive: marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Longueuil, Le Préambule, 1990. -Coll.: «Marginalités», *Romantisme*, 1988, vol.18, n°59.

بيار پوپوفيك، پول آرون

راجع: البوهيمي؛ القانون والقوننة؛ المركز والمحيط؛ الأدب الهامشي؛ الشاعر الملعون.

هاييتي HAÏTI

راجع: : كاريبي

الهرجة FARCE

مسرحية هزلية قصيرة، تهدف الهرجة إلى الإضحاك بوساطة عرض مضحك للعيوب، والفجاجة، والصراعات السخيفة لعدد من الشخصيات التي تنتمي إلى بيئة متواضعة وذات ميول وضيعة. لطالما اعتبرت كلمة "farce" مشتقة من اللاتينية "farcire" (حشا): استخدم النوع بمثابة فاصل ترفيهي «إحماض» في عرض رصين، ولكن ما علينا اعتماده هو ما ورد في الفرنسية القديمة «*farcer*» بمعنى «خدع» (ب. ريه ـ فلو): وواقع الحال أن المسرحيات التي تعرض لنا خدعاً بارعة كثيرة جداً.

المسرحان اليوناني (اريستوفان) والروماني (بلوت) قدما لنا نماذج مختلفة من الهرجة، غير أن هذا النوع عرف نجاحه في العصر الوسيط، وخاصة ما بين 1450 ـ 1550. وصلنا ما يزيد قليلاً على مئة وخمسين مسرحية، مجهولة المؤلف في غالبيتها، يتراوح متوسط طولها ما بين 300 إلى 400 بيت (*«هرجة الأستاذ باتيلين»*، ذات 1500 بيت تشكل استثناء). نجد تجليات لها في نفس الوقت في كل أنحاء أوروبا: في ألمانيا *(Fastnachtsspiel)*، في إيطاليا (ريزانتيه، كاراكيولو)، في إسبانيا («بازوس» للوب دي ريدا)، في البرتغال (جيل فينسينت، شيادو، أ. بريستيس)، في انكلترا (وصولاً إلى شكسبير والمسرح الإليزابيتي).

استمر تأثيرها خلافاً لسائر أنواع المسرح الوسيط، شخصيات من مثل تابارين،

تيرليبين، غرو ـ غييوم، غولتييه ـ غارغيي حافظوا على استمرار هذا التقليد في القرنين السادس عشر والسابع عشر. بدأ موليير مسيرته بهذا النوع ولم يتخل أبداً عنه بالكامل (*«غيرة باربوييه»* 1660؛ *«الطبيب رغماً عنه»*، 1666). يظهر تأثير الهرجة في العديد من الكوميديات. الكوميديا المرتجلة تمت لها بصلة نسب. حفلة الاجتذاب (تمثيلية تهريجية تقام عند باب المسرح لاجتذاب الجمهور). النوع الرعاعي في القرن الثامن عشر، ومن ثم الڤودڤيل (لابيش، فيدو، كورتيلين) أفادوا جزئياً من أساليب الهرجة التقليدية، جارّي (Jarru) (*«ايبي روا»* 1888)، بريخت وغيلديرود، ثم داريو فو، والعديد من الممثلين المعاصرين استخدموا تقنياتها. السينما الهزلية أفردت لها مكاناً منذ بداياتها (شابلن، لوريل وهاردي)، كما أن التلفزيون يلجأ إليها بشكل شبه يومي في تأدية رسالته في التسلية الشعبية.

ما من أفراد في الهرجة وإنما هناك شخصيات مقولبة مجددة من خلال الموقع الذي تحتله في المجتمع (حلواني، إسكافي، وأيضاً تلميذ متحذلق بل متبجح. . .) أو في الدائرة الخاصة، داخل وفي محيط التدبير المثلث (الزوج، الزوجة، المعشوق). هذه الأدوار «الواقعية»، عوض أن تعيد بناء لوحة للمجتمع، تقدم صورة مقززة لعالم يتألف من كائنات منقادة لرغباتها البدائية: الأكل، الشرب، امتلاك المال أو زوجة (أو زوج) الآخر، إما بالقوة أو بالحيلة. بالكاد يلتقون تبدأ محاولة الخداع: لا هم للواحد سوى خداع الآخر بأقصى سرعة وبأفضل وسيلة. وهكذا فإن الهرجة تؤكد «أن للمخادع مخادعاً ونصف» مثل يقدم بمعادلة غير صحيحة مفتاحاً لقراءة النوع: العلاقة الوحيدة التي تستطيع إقامتها هذه البشرية الضعيفة، المخادعة تبادل غير مشرف يترك دائماً أثراً وخصومة. وهكذا فإن قلب الموقف الذي غالباً ما تنتهي به المسرحيات ليس سوى نهاية عابرة وعشوائية في سلسلة «الهرجات» والتي يمكن إلصاقه بتلك التي سوف تأتي. التنكرات، وحلول الشخصيات بعضها محل البعض الآخر، ووتيرة العمل الممتلئة بالحيوية تزيد من فرص الاحتقار الضرورية للخداع كما تزيد الهزل بشتى مظاهره.

وبوساطة العبوس، وحركات الممثلين المضحكة، والارتجال يتخذ الجسد شكلاً كاريكاتورياً. وكذلك اللغة هي الأخرى عن طريق استخدام المبتذل والعامي وتصبح أيضاً مجالاً للتضليل وسوء التفاهم، أو للفظاظة عن طريق تراكم الإهانات. مصدر للضحك بدون تحفظ، ولكن أيضاً لعرض شهيات لا تعرف الارتواء، وتوزيع لضربات وعنف متنوع، تعرض الهرجة الحياة بفورتها اللاأخلاقية وترغم المشاهد على النظر في خبايا وكواليس وجوده: يظهر الجسد في عبودياته المذلة. والهرجة بهذا

مسيئة للحياء، وقد توزع تلقي النقد لهذا النوع بين الاحتقار والإعجاب المرتبك إزاء هذا القسم من السجل الهزلي المؤلف من التواطؤ والتشهير في آن معاً.

Bowen B. C., *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, Univ. of Illinois Press. 1964. - Lewicka H., *Études sur l'ancienne farce française*, Paris, Klincksieck, 1974. - Rey-Flaud B., *La face ou la machine à rire*, Genève, Droz, 1984. - Coll.: "La farce, un genre médiéval pour aujourd'hui?", B. Faivre (èd.). *Études théatrâles*, 14/1998.

باتريزيا روماغنولي

راجع: الهزلي؛ الجسد؛ الحكاية الشعبية؛ الخلوقيات؛ السرِّيات؛ الأهواء؛ النوع العاطفي؛ الهزلية النقدية؛ المسرح الشعبي؛ الڤودڤيل.

هرمسية (باطنية) HERMÉTISME

تشتمل الكتب المنحولة إلى الآله هرمس على أسرار وخفايا وعجائب وغرائب. كانت مرموزاتها وعباراتها الغامضة الدينية والعلمية في آن موجهة إلى المطلعين. وهكذا فإنه يصعب على القارىء غير المعد قراءة نص هرمسي. بالمعنى المتداول تستخدم كلمة هرمسية كنعت للنيل من مؤلفات يستعصي فهمها على أول قراءة لها، إما لأنها تستخدم لغة باطنية، أو لأن كتابتها تبتعد عما هو معروف ومتداول.

ورث العصر الوسيط وعصر النهضة عن العصور القديمة كما هائلاً متنوعاً تمتزج فيه التأثيرات الفيتاغورية (سر الأعداد بشكل خاص)، والسحرية، أو النيو ـ أفلاطونية مما غذى التصورات الإيمائية والفلسفية والعلمية كما يثبت هذا غنى التحديدات الواردة في كتاب هرمسي جمع في العصر الوسيط هو *Liber XXIV Philosophorum* (نذكر منها: الله كرة تدرك بالعقل مركزها في كل مكان ومحيطها في اللامكان)، أو في كتاب آخر *«ألبير الكبير»*. الشعر العلمي في القرن السادس عشر هو الآخر مدين كثيراً لغياب الفصل بين العلم والدين ولفكرة وحدة الكائنات التي تميز المؤلفات المنسوبة إلى هرمس. نافذة إلى عمق ثقافة ذلك الزمن ـ أعادت الأنسية اكتشاف العديد من نصوص هذا الموروث ـ طبعت الهرمسية بطابعها العديد من النصوص الأدبية بشكل ظاهر تقريباً ـ مؤلفات رابليه أو بيروپالد دي فيرفيل (*«عن النفس وملكاتها»*، 1583). غير أن تأثير الهرمسية تعزز بعد ذلك على يد الإخفائية في القرن الثامن عشر، وبدرجة أكبر في القرن التاسع عشر، حيث ازدادت رواجاً في سياق ردة الفعل المعادية للوضعية. لم يتطلب هذا اللجوء إلى لغة هرمسية. عندما استوحى بلزاك أو ماكتيرلنك طروحات سويدنبورغ كموضوع أدبي وحامل لتصورهما لدور

الكاتب في آن، حافظا على عبارة يفهمها جميع القراء. في المقابل، وفي نهاية القرن التاسع عشر، غدت الهرمسية الأدبية بمثابة اللغز الخاص بالشعر الحديث، وبالتالي الميزة التلقينية لنصوصه، وتوسعت مع الرمزية، خاصة عند مالارميه أو عند بيلادان مخترع الإسم «هرمساني». انتشرت بعد ذلك في التيارات الأدبية المعاصرة المأخوذة بالعبارات المختزلة (سان جون بيرس أو الناشىء شار على سبيل المثال). لكن على المستوى النظري بشكل خاص قامت الصلة في القرن العشرين بين الحدث الأدبي والموروث الهرمسي. اهتم به بعض السورياليين للابتعاد عن العقلانيات الماركسية والتحليلية النفسية ولإطلاق قدرات الخيالي. مجلة *«هيرمس»* (1933)، خصوصاً الرجوع إلى «كبار الشفافين» الذين تحدث عنهم بريتون في *«مقدمة لبيان ثالث»* (1942) ثم في *«لغز 17»* (1947)، كلها اغتذت من نصوص الخيمياء الكلاسيكية.

في مجال النقد، حاول العديد من الباحثين تأسيس منهج لقراءة هرمسية للنصوص الأدبية التي استوحت الأفكار الفلسفية لكل من يونغ ورينيه غينون أو ميركا إلياد. في المقابل، إن الإنتماء الماسوني لعدد من الأدباء، أو إلى أي معتقدات رمزية أخرى، أو ذات مرجعية قبلانية يهودية، تفسر «قراءات» المعارف والرسائل المخبوءة في نص من النصوص. بهذا المعنى فإن التساؤل عن أسرار هرمس تتم في الممارسة التي سميت بها: الهيرمينوطيقيا.

فسرت هرمسية مالارميه أو هرمسية ستيفان جورج التي اعتبرت بمثابة ثورة ضد الإستخدام الشائع للغة، فسرت تارة على أنها موقف فلسفي، وطوراً بمثابة قربان طلباً للأدبي (بلانشو)، أو بحسب أدورنو، الدليل الملموس على مقاومة الشاعر لتعميم تبادل البضائع. في مجتمع تتجه فيه جميع القيم إلى قاسم مشترك هو المال، وبالتالي تنحط فيه القيم الإنسانية بطريقة محتومة، سمحت النظرية الماركسية في الإستلاب لأدورنو إعتبار الشعر الصعب ـ بأنه على طريقته ـ ردة فعل على قيم الرأسمالية التجارية. الخطاب المتقشف للشاعر «المقتصد في كل شيء يمكن أن يقلل المسافة من اللغة التي استعبدتها التجارة» قد يتحول إلى «صوت البشر الذين اقيم بينهم حاجز». وبحسب فيلسوف مدرسة فرانكفورت فإن هذه الثورية الكامنة للهرمسية لا يمكن التفكير فيها من خلال النظرية التقليدية للإنعكاس. بقيت محاولتها للتفسير السوسيولوجي للهرمسية الأدبية حالة معزولة، ولم يُدرس مجمل التيار بهذه الطريقة أبداً.

Adorno T.W., *Notes sur la littérature,* trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984.- Greiner F., *Les métamorphoses d'Hermès. Traditions alchimiques et esthétique littéraire dans la France de*

l'âge baroque (1583-1586), Paris, Champion, 2000.- Mourier-Casile P., *André Breton, explorateur de la Mère Moire, trois lectures d'Arcane 17, texte palimpseste*, Paris, PUF, 1986.

بول آرون

راجع: التنسّك، مدرسة فرانكفورت؛ اللغز؛ هيرمينوطيقيا؛ الإخفائية؛ مدلول اللفظة؛ الرمزية.

الهزلي (المضحك، الساخر) BURLESQUE

يشكل هذا النوع جزءاً من السجل الكوميدي أو الساخر، وينطبق على بعض الأساليب المتبعة في كوميديات أريستوفان كما على شخصيات السينما الصامتة التي جسدها بيستركيتون والأخوان ماركس. هذا الامتداد الدلالي الواسع ينسجم مع الاتجاهات الأكثر قدماً لهذا النوع ومع اتجاه تميز به القرن السابع عشر على وجه الخصوص.

يرجع أصل الكلمة إلى الإيطالية «burlesco» المرتبطة هي الأخرى بجذر روماني (burl-) التي تعني الدعابة، الهزء، الهرجة (وأحياناً الخداع). نلاحظ مثل هذا التوجه في *«رولان الغاضب»* (1532) لمؤلفه أريوست كما في *«كيشوت»* سرفانتس (1615) إنها تعني شكلاً من أشكال الهزل الجامح، المضحك «المقذع» أحياناً القريب من الغرابة، أو الخفيف أحياناً أخرى بحيث يبدو أقرب إلى المزاح والدعابة ويمكن أن نراه في أنواع شتى (كما في *«ديوان بعض الأبيات الهزلية»* لسكارون 1643، وفي مسرحه)، بما في ذلك صلته مع البطولي (بهذا المعنى استخدم سان ـ أمان العبارة في مقدمة *«قمر جبل طارق»* (1640)، معترفاً بوراثة «تاس» و «تاسوني» في «La secchia rapita» (1624). المعنى الثاني لهذه الكلمة وخاصة في فرنسا: الاستعادة الهزلية لنماذج أدبية، إعادة الكتابة بلغة «وضيعة» لمؤلفات تنتمي في الأصل «لأسلوب» رفيع. وبهذا المعنى ازدهرت خاصة في أواسط القرن السابع عشر.

عازفاً على أوتار تراتبية «الأساليب» ـ رفيع، متوسط، وضيع ـ يقوم «الهزلي» بالمعنى الدقيق للكلمة أساساً على محاكاة ساخرة بأسلوب وضيع مرصع باللفظ الغريب للحكايا الملحمية والميتولوجية للعصور القديمة والمكتوبة بأسلوب رفيع (ونقيض هذا، استخدام تعابير راقية لرواية وقائع مبتذلة تعود إلى الهزل البطولي رغم أن التمييز بين هذين النوعين لم يكن واضحاً دائماً). يدور الأمر على إعادة كتابة نثرية أو شعرية مع ملاحظة إيثار لخماسي المقاطع الذي سمي «بيت شعر هزلي» يرجع نموذج هذا النوع إلى سكارون: *«ديوان بعض أبيات هزلية»* (1634) *«الطيفون»* (1644) وخاصة *«فيرجيل متنكراً»* (1648 ـ 1653) (المستوحى من نموذج إيطالي:

«اينيد متنكراً»)، لكاتبه جيبوفامباتيستا لالي 1633). النجاح فوري، وأكثر المقلدون من «التنكرات»: هناك مثلاً *«أوفيد رائق المزاج»* (1653) لكاتبه أسوسي، *«ليكان متنكراً»* لبريبيف (1656). خلال أزمة (لافروند La Fronde) بشكل خاص استخدمت الأهاجي المازارينية طوعاً الاتجاه الهزلي معتمدة وزنها الخماسي المميز.

اقترب الهزلي في هذه الحركة من الغث الهزلي الذي اعتبره بيرو بمثابة إنجاز حققه «المحدثون»، سرعان ما أدانه وحاربه «القدماء»، بوالو على وجه الخصوص (الذي مارس البطولي ـ الهزلي في *«ليترين»* (1683). وسرعان ما توقف عن كونه محاكاة ساخرة للملاحم القديمة حتى وإن لاحظنا وجود نماذج مشابهة في القرن الثامن عشر (ماريڤو، *«تيليماك متنكراً»* (1736). في المقابل، بشكله الأكثر امتداداً للهزل العازف على لحن الإضحاك الجامح، التباين بين اللغة والموضوع، الفانتازيا والمحاكاة الساخرة لا يزال مستمراً حتى يومنا هذا. ظهر في مسرح أميركا الشمالية على شاكلة نوع شعبي يتميز بوجود شخصيتين «Comic» و «Straight» يرتجلان انطلاقاً من شبكة أساسية. وسرعان ما انتقلت هذه الكوميديا إلى السينما (لوريل وهاردي).

الأسلوب الرديئ المعتمد في الهزلي ينبغي ألا يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه أدب شعبي بل على العكس: الأمر يدور في الكتابة كما في القراءة على عبث أدباء أتاحت لهم تربيتهم الكلاسيكية إدراك الفروقات النوعية والأسلوبية. تحت طائلة التأثير الضائع، إعادة الكتابة الهزلية لكتاب على شيء من الشهرة، أو لنوع واضح الأصول، تتطلب جمهوراً مطلعاً بشكل جيد على النماذج الأصلية: الأصل الميتولوجي، التوراتي، أو الخطابي يسمح وحده بلعبة المرجعية الأدبية أحياناً. يقع الهزلي في خط رابليه وفي بعض الاتجاهات الشعبية الوسيطة ـ المحاكاة الساخرة التي كتبها «الغوليار» أولئك الإكليريكيون الذين أعادوا كتابة الأشعار الدينية محرفة. لا يتعلق الأمر بأدب واقعي رغم وجود ميل شديد الحساسية إزاء الموضوعات «المباشرة». صنعته وبيانيته المفرطة تقربه من الشعر الباروكي.

الجانب الجامح في الهزلي قاد الرومانطقيين للإحساس بصلة مع تلك الطريقة، كما هو الحال بالنسبة للفجاجة التي ارتبطت به تاريخياً. رأوا في الهزلي إمكانية لإغناء الكتابة ومواجهة القواعد التي فرضتها الكلاسيكية. ضاعف الفانتازيون والمقلدون الساخرون من هذه النماذج.

BAR F., *Le genre burlesque en France au XVII*[e] *s. Étude de style,* Paris, d'Artrey, 1960. - Hébert C., *Le burlesque québecois et américain. Textes inédits,* Québec, Presses de l'Université Laval, 1989. - Jump J. D., *Burlesque,* Londres, Methuen, 1972. - Col.: *Burlesque et*

formes parodiques. Actes du Colloque du Mans (4-7 déc. 1986), Landy-Houillon I., Ménard M. (éd.), *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Seattle-Tübingen, 1987. - *Poétiques du burlesque*. Dominique Bertrand (éd.), Paris Champion, 1996.

بيار شونتجيه

راجع: العصور القديمة؛ الفانتازيا؛ المنفِّر (الغريب)؛ البينصية؛ المحاكاة الساخرة؛ المعارضة؛ إعادة الكتابة (الكتابة الثانية)؛ السجلات؛ أهجية (هجاء).

الهزلية النقدية (المحمقة) SOTIE

شكل من أشكال مسرح العصر الوسيط، تسميته مشتقة من نوعية شخصياته («Les Sots» أو المجانين والحمقى). إنها مسرحية قصيرة (300 ـ 500 بيتاً) هزلية، غريبة ومضحكة. تمثل غالباً لدى افتتاح العرض. يظهر على الخشبة عدد صغير من الشخصيات (خمس في المتوسط)، يمثلون فئات أكثر مما يصورون أفراداً، ويشكلون مجموعة غريبة: إضافة إلى الحمقى أو البلهاء الذين يعتمرون قبعات مزينة بأذني حمار، هناك نماذج مرمزة (العالم، الزمن، النظام، الجنون أي إنسان) وأحياناً «هزلي». يجري التعويض عن شبه الغياب للعمل التمثيلي برشاقة لغوية وجسدية في آن: فظاظة وبهلوانيات يعززها أحياناً التماثل الصوتي بين كلمتي («Sot/ أحمق» و«Saut/ قفزة) (*الحمقى البسطاء*). تولت فرق مهنية («ليه كليرك دي لابازوش)» و«ليه زنفان سون سوسي» في باريس، «و«ليه كونار» في روان) تولت تقديم العروضات وفق مواقيت الاحتفالات المحلية.

ظهرت في فرنسا، وانتشرت بشكل أساسي ما بين 1450 و1550، ولكن ليس هناك ما يشير إلى أنها مارست تأثيراً معيناً على المسارح الأجنبية. في نهاية العصر الوسيط، وفي البلدان الواطئة، كانت تقدم هرجة عرفت باسم «Sotternie» وذلك في نهاية العرض. غالبية الهزليات المنتجة تنتمي إلى هذا النوع، والتي وصلتنا مجهولة المؤلف، ومع ذلك، فإن بعضها يحمل تواقيع أدباء محترفين: أندريه دي لافيني (1468 ـ 1525)، بيار غرينغوار (1475 ـ 1538 ـ 39)، وجان دي ليسبين المعروف باسم جان دي بون أليه (متوفى حوالى 1540). تراجع هذا النوع في القرن السادس عشر، وبات مستقبله مهدداً. أراد أندريه جيد، وبدون شك، لفت انتباه القارىء إلى قراءة كتابه «*أقبية الفاتيكان*» (1914) قراءة ساخرة وهزلية عندما وصفه بأنه «Sotie»، وذلك في الوقت الذي نشر فيه إميل پيكو «*المجموعة الشاملة للحمقات*»، باريس 3 مجلدات 1902 ـ 1912).

حدود هذا النوع، وخصائصه، وكذلك أصوله، لا تزال موضع نزاع. مسرحية قريبة من الهرجة إلى حد التماهي معها، ولكنها قريبة أيضاً من أشكال مسرحية أخرى عرفت في العصر الوسيط (الأخلاقية، المونولوج، الموعظة المرحة) كما من القصائد الهجائية الوسيطة، تبدو المحمقة عصية على كل تصنيف. إنها مسرحية هجينة، عائمة الحدود، حيث تلتقي فيها شخصيات تنتمي إلى أنواع مسرحية أخرى، تسترسل في أحاديث غالباً ما تخفي عبثيتها نوايا ساخرة. في وسط هذه الفرقة المتنافرة يتميز «الأحمق» باستقلالية وتعقيد مميزين. وإذا كان يشترك مع سائر شخصيات المحمقة بملكة التطور داخل الفضاء المسرحي، وأن يظهر في عروضات رصينة مثل الأخلاقيات والعجائبيات، إلا أنه يمتاز بحظوة مخصوصة هي النزول عن المسرح والاختلاط بالجمهور أثناء كرنفال عيد المجانين. تحت البزة الثنائية الإنشطار «للأحمق»، يقوم دوره التمثيلي بوظيفة اجتماعية: دور بهاليل الملك الذي قاموا بحمل الاسم «الحرفي» (تريبوليه Triboulet) بتسلية لويس الحادي عشر، ولويس الثاني عشر، وفرانسوا الأول. واقفاً أبداً عند نقطة التقاء الحياة مع عرضها، يتحتم على الأحمق أن يجسد بشكل دائم البعد الكرنفالي للوجود. لا يتحرر من عزلته إلا على الخشبة، عندما يذوب ويختلط مع إنسانية حمقاء، لا يقل عدم نضوبها عن تنوعها. تشهد على ذلك «الصرخات» الكثيرة «للأم الحمقاء» التي تعالج موضوعات لا حصر لها والـ 208 من أنواع المحمقات التي عدّدها بانيرج وبانتاغرييل (رابليه، *ثلث الكتاب*، XXXVIII).

هناك تراتبية مبسطة تحاول أحياناً بنينة أسرة الحمقى هذه: سلطة حاكمة («أمير الحمقى» «الأم الحمقاء» «الجنرال») اعتباطية، غير مستقرة، تسيطر على رعايا فقراء يحاولون الخلاص من فقرهم، بكل الوسائل التي يوحي لهم بها خيالهم، والغياب المطلق لأي حس أخلاقي عندهم. قاحل ومبتذل، عالم الحمق هو النسخة المقلوبة للمجتمع المدني، تماماً كما كان الجنون يشكل في العصر الوسيط الوجه الآخر للعقل. السخرية من العادات المعاصرة، والتـ ميحات السياسية الدقيقة (في *«محمقة أمير الحمقى»* 1512 لغرينغوار تمثل «الأم الحمقاء» البابا جيل الثاني)، أمور غالباً ما تظهر الوجه التناظري للمحمقة، دون أن تنتقص من بعدها العام الشامل.

Aubailly J.-C., *Le monologue, le dialogue et la sotie, Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e s.*, Paris, Champion, 1975. -DULL O.A., *Folie et rhétorique dans la sortie*, Genève, Droz, 1994. -Koopmans J., *Le théâtre des exclus*, Paris,

Imago, 1997. -Lefebvre J., *Les fols et la folie. Étude sur les genres comiques et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968.

باتريزيا روماغنولي

راجع: الهرجة؛ القصيدة الهجائية الوسيطة؛ الجنون؛ التمثيلية؛ المعجزة؛ الخلوقيات؛ السرّيات؛ الأهجية.

هواية اقتناء الكتب النادرة BIBLIOPHILE

وجد الكتاب على الدوام من يهتم بجمعه واقتنائه باعتباره شيئاً ثميناً نادراً في الأوساط الميسورة. أطلق على هؤلاء اسم «bibliomanes» (1654 غي باتين) أو «bibliophiles» 1740. يغطي مجال هواية اقتناء الكتب ممارسة نشر محدد (نشر الكتب النفيسة الموجهة إلى جمهور ضيق)، كما يغطي نشاطاً اجتماعياً (المجموعة) وسوقاً رمزياً ومادياً. هاوي اقتناء الكتب ممثل فريد في الحياة الأدبية.

في العصر الوسيط كانت المخطوطات النادرة والباهظة الكلفة ملكاً محصوراً بالمجموعات الدينية وبعض كبار الأمراء. لم تكن النصوص المخطوطة والفنية أحياناً بالصور ذات وظيفة نفعية فقط، لقد كانت آثاراً فنية تزداد قيمتها مع الأيام. إثر اختراع المطبعة بدءاً من «عصر النهضة» تقاسم كبار الجمّاعين، أمراء الكنيسة أو السياسة أهم الكتب المميزة الصادرة. وفي الوقت نفسه تعهدوا أناساً متخصصين «المكتبيين». في موازاة هؤلاء تولت جمعيات مكونة من الهواة عملية نشر الآثار النادرة بتأسيس ما عرف باسم (مكتبة، قاعة مطالعة).

ظهرت هواية اقتناء الكتب الحديثة مع الرومانطيقية عندما ساهمت الرومانطيقية و«حروب الإمبراطورية» بتشجيع تداول عدد من الكتب القديمة: ظهرت جمعية هواة اقتناء الكتب الفرنسية في باريس سنة 1820 وكان هدفها نشر الكتب غير المعروفة أو النادرة جداً. كانوا مكتبيين مثل شارل نوديه أو باعة كتب مثل جاك برينيه الذي بنى هذه الهواية على الأسس الصلبة للبيبليوغرافيا، بذل عدد من الناشرين مثل أوغيست بوليه ـ مالاسيس والفونس ليير جهداً في تقديم الشعراء البرناسيين والرمزيين في كتب أنيقة تثير اهتمام الهواة وتشكل في الوقت نفسه ذوقاً لدى الجمهور يهتم بالطبعة الجميلة. في القرن العشرين، لعب هواة من مثل جاك دوسيه، نصير اندريه بريتون، دوراً مهماً في إرساء المكتبات.

يتوقف سوق الكتاب المرغوب في اقتنائه على العرض المحدود (الكتب القديمة الموثوقة تزداد ندرة وأسعارها ـ المرتبطة بمدى قدمها وندرة الطبعة من جهة، وبحال

النسخة من جهة ثانية ـ تزداد ارتفاعاً منذ القرن الثامن عشر)، وعلى تزايد الطلب لدوافع شتى (التوثيق، الرغبة في الاقتناء، المضاربة المادية، الرسالة التراثية للمكتبات والمتاحف). وبسبب الصعوبات المادية يتخصص غالبية الهواة بميدان خاص: طبعات محدودة النسخ ـ مزدانة برسوم لكبار الفنانين المعاصرين ـ كتب قديمة، طبعات أصلية لنتاج أدبي حديث. ومع ذلك فإن مفهوم الاقتناء أكثر أهمية من الرغبة في القراءة في مسيرة هواية الاقتناء هذه. وهكذا فإن مقاييس شديدة التنوع يمكن ملاحظتها في الأساس الذي شيدت عليه المكتبات العامة: كتب أدبية وخلافه، كتب مؤلف معين، ناشر معين، مرحلة معينة، نوعية التجليد. تحدد الاهتمامات الشخصية إلى حد كبير اختيار الجمّاعين. إضافة إلى الميادين التقليدية نلاحظ اليوم اهتماماً متزايداً بالموضوعات الشعبية: كتب الخيال العلمي، الروايات البوليسية والحكايا المصورة بشكل خاص. كما هناك من يهتم بما هو ملحق بالحياة الأدبية (المراسلات، الوثائق المتعلقة بالسيرة) وكذلك الأبحاث.

يتطلب فن الجمع مهارات معينة: التصنيف والصيانة. تشكل فهرسة الكتب التي تنظم المجموعة وتبرز قيمتها بوساطة وصف دقيق تقليداً مستمراً في هذه الهواية وأسواقها المتخصصة. وهكذا يحدد تقديس الأشياء شيفرة لها معجمها الخاص، عملاؤها، خصائصها (les ex-libris) ومكوناتها (على سبيل المثال Bulletin du Bibliophile 1820، intermédiaire des chercheurs et des curieux 1951» «مذكرة وسيطة للباحثين والفضوليين 1951 بيليوفيل، (1820)»، تفترض هذه الهواية إنتاج أشياء مخصوصة، مصدر الاهتمام بها هو الندرة، نوعية التقنية، والخصوصيات التاريخية. وفي هذا السياق، فهي توحي بقيم مشتركة تتقاسمها مجموعة معينة، ممارسات تبادل أو اكتساب. ينبثق عن هذه الآلية قسم من السوق الأدبي. وهي تؤدي إلى إبداعات مرتبطة بها سواء فيما يتعلق بالطباعة (الإخراج والميزات المبتكرة، الكتب ـ الأشياء) التزيين بالرسوم (التقاطع بين الرسم والنص) التجليد أو حتى مشروع النشر (التوصية على كتاب موجه إلى هذا السوق). كما أدت هذه الهواية إلى أعمال تاريخية (ج.م. كيرار *«فرنسا الأدبية»* (1827) إلى فقه اللغة (نشر النصوص من قبل بول لاكروا المعروفة باسم بيبليوفيل جاكوب في القرن التاسع عشر) أو حتى إلى مؤلفات أدبية (على سبيل المثال: مارسيل سكوب *«ايمائيات»* (1894). كما ساهمت في معرفة حقائق نادرة الشيوع عن عالم الكتاب (التزييفات الأدبية، الآثار المجهولة المؤلفين، أدباء من الصف الثاني، كتب ايروتيكية، معارضات ومحاكاة ساخرة) بل

وحتى إلى التكريس والاعتراف (بيرويلد دي ڤيرڤيل في القرن السادس عشر أو ايسودور دوكاس في القرن التاسع عشر مدينان بشهرتهما إلى هذه الهواية).

بيار شونتجيه، پول آرون

Desmars H. *Histoire et commerce du livre: manuel à l'usage des bibliophiles, anateurs et professionnels*, Paris, GIPPe, 1994. - Galantaris Ch., *Manuel du bibliophile*, Paris, Éd. des Cendres, 1998, 2 vol. -Muller R., *Une anthropologie de la bibliophilie*, Paris, L'Harmattanm 1997. -Vaucaire M. La bibliophilie, Paris, PUF, 1970.

راجع: المكتبة العامة؛ النشر؛ التزيين بالرسوم؛ المكتبة؛ الكتاب؛ السوق الأدبي؛ الطباعة.

الهوياتي (التماثلي، التطابقي) IDENTITAIRE

الهوياتي «المتطابق أو المتماثل» يعني الهوية الجماعية باعتبارها بنية، يثير كل نتاج أدبي موجه إلى جماعة عامة (من طراز النحن، الأنتم، والآخرون)، يثير تفكيراً هوياتياً. منذ القرن التاسع عشر تعصرن هذا البعد من إنتاج النصوص وتلقيها وخاصة مراعاة لبعض الأزمات المتعلقة ببعض الفئات كالأمة والمجموعات الاجتماعية أو الجنسية، والفضاءات الثقافية المسيطر عليها أو المستعمرة.

هذه اللفظة لم تكن موجودة في المعاجم المتداولة. ظهرت في نهاية القرن العشرين في بحوث علم الإجتماع، ثم في مباحث العلوم الإنسانية بعامة، للدلالة على مجموعة من الأفكار ذات علاقة بالبنية من مثل تفكك الهويات الإجتماعية الناجمة عن التطور الإجتماعي. بالنسبة للأدب الفرنسي يشكل الارتباط الأولي بمرويات الأديرة والجامعات، ثم بالمرويات الأرستقراطية وبلاطات العصر الوسيط موضوع توترات، وذلك بدءاً من القرن السادس عشر، مع الهوية الوطنية التي جسدتها اللغة بالذات. وجدت فرنسا نفسها بعد ذلك في وضعية مهيمنة في أوروبا، وفي القرن التاسع عشر تسبب الرومانطيقيون بخسارة الأدب الفرنسي لموقعه كمرجع «للعالمية» وكان عليه أن يشهد توتراً بين بعده الوطني وطموحه الدائم للتفوق. في المجال الفرانكوفوني، سرعان ما طالبت الآداب الكندية والبلجيكية والسويسرية بهوية وطنية فيما يتعلق بنتاجاتها المحلية. وخلاصة القول إن الوطنية الفرنسية عبرت عن نفسها بوضوح في الأوقات العصبية حيث ادعى الكتّاب لأنفسهم تجسيد شرعية الهوية الوطنية. هذا هو الحال في نهاية القرن التاسع عشر في سياق «قضية درايفوس»، والحرب الفرنسية ـ الألمانية (باريس) أو خلال الحرب العالمية الثانية (أراغون).

أوجدت حركات تحرير المستعمرات آداباً (فرانكوفونية) و«زنوجة» قبل أن تصبح هي الأخرى بدورها آداباً وطنية.

قد يبدو النقاش في المجال الأدبي حول الهوية الوطنية غريباً. يبدو لغواً في باريس ولكنه قد يطرح بحدة في المحيط. يضع المتحمسون للإختلاف الثقافي الهوية في مواجهة العرف الأدبي الفرنسي خشية أن يروا خطابهم مرذولاً، وبالتالي فإن هذا الخطاب يرفض صدقية أحكام خارجة عنه.. وهكذا فإن هؤلاء يخاطرون في هذا الموقف بأسر نتاجهم ضمن برنامج هامشي (زنوجة، أفريقانية، سويسرية..) ومهما يكن من أمر، أن لا يعطى المحيط الحق في تقديم سماته الخاصة يهدف إلى تجريده من سلاحه في مواجهة القوة المؤسساتية للآلة المركزية.

هذا التعليل صالح في جميع الميادين حيث يعتبر الانتساب إلى جماعة بمثابة هوية. وهكذا يتقاسم رموز المعركة النسائية مع رموز المعركة التي يخوضها مثليو الجنس والجماعات الأتنية أو اللغوية الأقلوية، والعمال المناضلون أو الناشطون في محاربة الاستعمار، يتقاسم هؤلاء جميعاً شعوراً قوياً برفض المظاهر الثقافية المنبثقة من دائرة المضطهد ـ وبالتالي الأدب المسمى ذكورياً، الفرنسي البحت أو البرجوازي. جميعهم مر بمراحل تقويم جذري للإختلاف، بإعادة تقويم نقدي لما يستبطنه الخطاب المسيطر، ومحاولات لإعادة كتابة تاريخ يأخذ بالحسبان جوانب للثقافة مجهولة أو مشطوبة.

يبقى هذا المفهوم رهاناً للمناظرات الأدبية المعاصرة. نجده عاملاً في خطابات الدراسات المرتبطة بالتماثلات (فرانكوفونية، وطنية، أنثوية، الخ) على قاعدة التعارض الثنائي بين تحرر الموضوع والعلاقة مع الآخر. تركز نظرية التحرر على وجود خطاب إجتماعي خاص بالمجموعات الثقافية المغلوبة والمقهورة ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار، وبإظهار قيمته المخبوءة. نظرية العلاقة بخلاف ذلك تزعم أنها لا تخفي علاقات القوى تحت مظاهر حوار بين كيانات نريدها متساوية في الحقوق فيما هي غير متساوية في الواقع. إنها تستلهم الكتابات «المهاجرة» أو تلك «الهجينة» والأعمال التي تهتم بها. في المقابل يبدو الأدب الفرنسي اليوم بشكل كبير كمركز مقاومة هوياتية في مواجهة الإمبريالية الثقافية الأميركية.

Amselle J.-L., *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1989.- Casanova P., *La république mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999.- Mouralis B., *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984.- Simon S., L'hérault P., Schwartzwald R.&

Nouss A., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.- Touraine A., *Praduction de la société*, Paris, Le Seuil, 1973.

پول آرون، دونيس سان ـ جاك

راجع: القانون، القوننة؛ المركز والمحيط؛ الأدب الاستعماري؛ النقد النسواني؛ فرنسا؛ الفرنكوفونية؛ الأدب القومي.

هيرمينوطيقيا (التفسير، التأويل، الشرح) HERMÉNEUTIQUE

يمكن تحديد الهيرمينوطيقيا ـ من اسم الآله هيرمس بأنها «مجموعة المعارف والتقنيات التي تسمح باستنطاق العلامات واكتشاف معانيها» (ميشال فوكو 1966). تشتمل الهيرمينوطيقيا على عمل تأويلي، إنها تفترض أن العلامات ومختلف أنواع الخطاب ليست واضحة، وأن علينا أن نكتشف خلف كل معنى ظاهر جلي معنى خفياً كامناً أكثر عمقاً أو هو أرقى، أي ما يعني في ثقافتنا معنى أكثر قيمة. نلجأ إلى التأويل عندما نلاحظ أنه لسبب أو لآخر لا يكتفي المعنى الحرفي بذاته، وأنه علينا البحث عن مستوى آخر للمعنى.

من أرسطو الذي كتب بحثاً بعنوان *«عن التأويل»* إلى المعاصرين مروراً بسانت ـ أوغسطين و«آباء الكنيسة» اهتمت الهيرمينوطيقيا أول الأمر بالموروث الفلسفي والديني. ولكنها كانت أيضاً طريقة متبعة في التعامل مع قراءة ودراسة النصوص الأدبية: فيما تولى علم البيان مهمة الإهتمام بإنتاج الخطاب، انصرفت الهيرمينوطيقيا إلى الاهتمام بجهة فهمه.

يرجع تأسيس الهرمينوطيقيا كفن وممارسة للتأويل إلى اليونان القديمة: دار الأمر على الكشف عن المعنى المخبوء والمستتر في بعض النصوص (*«الإلياذة» والأوديسة»* على سبيل المثال). وطوال مرحلة العصر الوسيط نمت وانتشرت في عملية دراسة النصوص الدينية. ميز اللاهوتيون بين أربعة نظم للمعنى: المعنى الحرفي (أو التاريخي)، المعنى الروحي أو المجازي والرمزي (المتلائم مع «الوحي»)، والمعنى الأخلاقي (الذي يمكن أن يقود المؤمنين في أفعالهم)، والمعنى الباطني (الذي يمكنه الكشف عن مستقبل جماعة المؤمنين). تعمل جميعها في خدمة مشيئة تقريرية. كما ينبغي أن تنسجم مع رغبات التراتبية الكاثوليكية، وعلى المعنى الروحي تحديداً أن يكون منسجماً مع العقيدة بحيث سرعان ما غدا المعنى المتعلق بسلامة العقيدة، لذا قد لا نفاجأ من واقع أن «الإصلاح» البروتستانتي وخاصة عند مفكريه الأكثر ليبرالية سعى إلى طرح قضية مدى أهمية هذا المعنى الروحي الذي غدا عقدياً

لصالح إعادة النظر في مدى قيمة المعنى الحرفي أو التاريخي. وهكذا غدت الهيرمينوطيقيا في القرن السادس عشر موضوعاً ومكاناً للتناظر، مناظرات تتناول العلاقة بين حرف النص وفكره، بين الشرح التاريخي والتأويل الحاضر، حول مشروعية المعنى الرمزي، وحول حدود التأويل. هذه المناظرات، الناشطة على المشهد الديني، والموروث الفلسفي، من هيغل إلى هايدغر، ومن نيتشه إلى فوكو أو هابرماس، لم تتوقف بعد ذلك عن إعادة التفكير بالهيرمينوطيقيا، وإعادة موضعتها، والقذف بها في حلبة الأشياء والآداب الإنسانية.

مع الرومانطيقية الألمانية، وبواسطة شليرماخير ولدت الهيرمينوطيقيا الحديثة. أكدت على استحالة فصل شكل النص عن مضمونه (وهذا ما يشكل طريقته في تجاوز مسألة التعارض الثابت بين الحرفي والرمزي) ويقدم الحساسية الفردية للقارىء بعد دمجها في عملية ناجمة عن المعرفة. انتشرت هذه المقولة الأساسية في القرن التاسع عشر سواء بذهابها إلى («تأويل الرموز» العزيز على قلوب أدباء نهاية القرن) أو لشطر الذاتانية (الهيرمينوطيقيا الوضعية). يرجع إلى ويلهيم ديلتيه عند منعطف القرن العشرين تقديم شكل جديد لهذا المفهوم الرومانطيقي لدى حديثه عن التعارض بين الشرح والتأويل: يسمح الأول بإقامة علاقات سببية موضوعية بين النص والتاريخ، لكن هذه العلاقات، بحسب ديلتيه، تبقى خارجية «بالنسبة للأثر المكتوب» بحيث إنها في أحسن الأحوال مفيدة تشكل دعماً للثاني الذي يستند على التملك الحميم للقارىء لعالم العلامات الذي هو النص. واستناداً إلى مثل هذه الأعمال جهد أسلوبيون من مثل ليو سبيتزر، أو نقاد من مثل جان ستاروبنسكي (ضم هذا الأخير إلى ممارسته كقارىء عناصر من الهيرمينوطيقيا الفرويدية) جهد هؤلاء في التوفيق بين ذاتية القراءة والصرامة المنهجية.

المناظرات الهيرمينوطيقية في القرن العشرين هي تلك المتعلقة بالنقد الأدبي، وكثيرة هي الشقوق التي تفصل ما بين الباحثين المتعلقين بالشرح وأولئك المناصرين للتأويل. وإن كانت قد تطورت إثر تجديد الهيرمينوطيقيا المنبثقة من الحقل الفلسفي (غادامير، ريكور) من جهة، وبفعل إعادة تشكيل المذاهب الأدبية من جهة ثانية.

لفتت أعمال هانز جورج غادامير الإنتباه على واقع أن كل نص يمتد على أرضية سابقة، على قراءة معدة مسبقاً، على موروث، تتحاور معها كل قراءة جديدة حتى قيام «انصهار في الرؤى» بين الوعيين المنفصلين اللذين هما الكاتب والقارىء. بعد هذا، ينقل غادامير مسألة هيرمينوطيقيا النص باتجاه القارىء. لقد فتح طريقاً سارت عليه أعمال هانز روبرت جوس ومدرسة (كونستانس) التي تناولت نظرية التلقي.

يلح بول ريكور على إنتاج معنى النص عند نقاط التقاء الفلسفة والبلاغة والشعرية. يتطلب هذا الأمر قراءة، لكن هذه لا تثبِّت معنى ولكنها تقتنص قضية، أي دينامية، بنية من الأخذ والعطاء. تستند هذه القضية على مخزون شعري أو بياني يحييه القارىء ويعطيه معنى. وإذا كنا لا نستطيع الكلام عن تأثير مباشر، إلا أن سوسيولوجيا النص تظهر هذا التصور الدينامي للنص. إنها تقوم على فرضية أن النص الأدبي يعمل على التصورات، البينصات، أنواع الخطاب، التي هي مواده الأولية والتي يتمثلها ويحولها.

وهكذا فإن تقليداً مستنداً على تاريخ الأدب لطالما قدم الكاتب على أنه كفيل للمعنى *(intentio auctoris)* قبل أن تحاول المرحلة البنيوية العودة إلى النتاج نفسه *(intentio operis)*، قاد نقل مراكز الأهتمام نحو القراءة والتلقي إلى الإعتراف بحصة *(intentio lectoris)*.

التركيز على دور القارىء في صناعة معنى النص الذي ظهر منذ سنوات طرح من جديد مسألة الإستراتيجيات التأويلية. من هنا فإن الرؤية الحديثة للتأويل تبتعد عن الأشكال التقليدية «لشرح النص». يقوم هذا بالفعل على التعامل مع النص بحد ذاته كبنية ذات دلالة أو لتبيان علاقته مع أطر مرجعية أكثر اتساعاً تكسبه معنى، أي «بفهمه» أو «شرحه» (ل. غولدمان 1964) بهدف تثبيت دلالته. أن «نؤول» نصاً على العكس يقول رولان بارت «ليس أن نعطيه معنى (على شيء من الثبات أو عدمه) إنه العكس، تثمين الجمع الذي يتكون منه» (1970). من هنا تنطلق دينامية لإنتاج المعنى تفتح حقلاً متنوعاً للتخمينات. وهكذا فإن التأويل بهذا المفهوم يهدف إلى تبيان معنى (المعنى؟) عميق للنص ولكنه في الوقت نفسه يضخم ما يأتي به المؤول. غموض الفعل «أوَّل»: إنه يعني التصرف بطريقة شخصية مع نتاج أو دور للتعبير عن مضمونه.

وبالتالي فإن مسألة استراتيجيات التأويل المتبعة مهمة. ويمكننا أن نميز مع تزفيتان تودوروف (1978) أربعة مواقف ممكنة:

ـ ألا يعوقه عائق كما هو الحال مع النقد المسمى إنطباعي.

ـ ألا يكون هناك قيد اللهم إلا على نص الإنطلاق (المصدر، كمثل «الأثر الكبير» المختار مسبقاً: نتاج موميروس مثلاً).

ـ ألا يكون هناك قيد إلا على نص الوصول وفق منطق نمائي، وهكذا فإن الكتاب المقدس يحيل دائماً إلى «الله»، «العهد القديم» إلى الجديد، النص الذي يحيل دائماً إلى عقدة أوديب أو إلى صراع الطبقات.

ـ ألا يكون هناك قيد إلا على العمليات والإجراءات التي تسمح بالإنتقال من نص الإنطلاق إلى نص الوصول (النقد الفلسفي، التحليل البنيوي).

إختيار هذه المقاربة أو تلك ليس حيادياً ولكنه يتضمن رؤية للعالم وموقفاً تاريخياً.

المقاربة المعاصرة للتأويل التي تعترف بسلطة القارىء هي أقرب إلى أن تندرج ضمن هذا المنطق: الهيرمينوطيقيا ليست هنا كشفاً عن معنى موجود مسبقاً، إظهاراً «لحقيقة» وإنما هي محاولة تكوين معنى أو عدة معان، إستدارة تثبتها التطورات الحديثة للممارسات المدرسية، التي عملت على استبدال القراءة الكلاسيكية القائمة على الشرح «بقراءة تحليلية» التي هي في جوهرها «قراءة مفسرة».

إعطاء حقوق للقارىء بهذا الشكل يعني فتح صندوق «باندور»، كيف يمكن السيطرة على فيض التأويلات؟ إذا كان الخضوع القديم لـ*(intentio auctoris)* قد يفضي إلى القضاء على الشرح القائم على الإعجاب، فإن التحول نحو القارىء ـ رغم كل الجهود التي بذلت في مجال التشدد المنهجي ـ ألا يفضي بنا إلى ما أسماه بارت (Signifiôse) وإلى غزارة الدلالات المعدومة الضوابط؟ يمكن أن نصل كما هو معروف إلى هذيان تأويلي.

بقي أن ننظر إلى الهيرمينوطيقيا باعتبارها فضاء للتداول حيث يقوم حوار حول النتاج بين *intentio auctoris* و *intentio lectoris* وأيضاً بين مقاربات مختلف القراء. نصل هنا إلى «*فهم*» بالمعنى الممتلىء والموحي للفظ «إحاطة جامعة» بآلية حوارية: «مهمة الهيرمينوطيقيا الكشف عن معجزة الفهم هذه التي ليست مشاركة غامضة للنفوس وإنما مساهمة في دلالة مشتركة» (غادامير 1976).

هذا التحديد للهيرمينوطيقيا باعتبارها تشييداً لمكان التقاء يفسر عودة الإهتمام إلى «*topoi*» والمعاني المشتركة: عوض أن يكون مؤشراً على الإبتذال، يبدو المعنى العام المشترك اليوم أداة مميزة لأثبات أو إقامة رؤى مشتركة. إنه الأداة الضرورية للترابطات الثقافية ليست تلك الموروثة فحسب، وإنما تلك الناتجة عن العمل التأويلي أيضاً.

Compagnon A., *Le démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998.- Eco U., *Les limites de l'interprétation*, trad., Paris, Grasset, 1992.- Gadamer H.G., *Vérité et méthode*, trad., Paris, Le Seuil [1976], 1996,- Ricœur P., *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, 1986.- Todorov T., *Symbolisme et interprétation*, Paris, Le Seuil, 1978.

بيار بوبوڤيك وآلان بواسينو

راجع: الكتاب المقدس؛ النقد الأدبي؛ التأويل (الشرح)؛ الفكرة العامة؛ فقه اللغة؛ الدين؛ مدلول اللفظة؛ الأفكار النموذجية.

و



واقعة أدبية FAIT LITTÉRAIRE

يعتبر الأدب حدثاً اجتماعياً وتاريخياً. إنه وجود مادي يمكن أن يكون موضوعاً للمعرفة والمذاكرة. وهو من جهة ثانية، يبدع أحداثاً تقدم على أنها حقيقية أو خيالية، ولهذه الأحداث تاريخها الخاص. يحيلنا التحديد الأول إلى «عمل» مؤسساتي فيما يحيلنا الثاني إلى حدث عارض أو مصطنع، إذن إلى ما هو اصطناعي وإلى طريقة الصنع.

في نهاية القرن التاسع عشر قدم علم الاجتماع مفهوماً جديداً للأدب بالتنظير له كظاهرة جماعية. حدد دوركهايم Durkheim «الواقعة الاجتماعية» في دراسات حيث لاحظ لافاعلية مصادرة إحصائية خالصة لردات فعل جماعة بشرية. افترض: 1 ـ إن الجماعة المكونة من أشخاص مشتركين هي واقع مغاير لواقع كل فرد على حدة 2 ـ إن الحالات الجماعية موجودة في الجماعة من الطبيعة التي تنبثق منها قبل أن تؤثر بالفرد بما هي عليه وتنتظم فيه بشكل جديد وتتخذ وجوداً داخلياً خالصاً. (*«الانتحار: دراسة سوسيولوجية»* [1912]، باريس، PUF، 1993، ص362).

على هذه القاعدة، وفي بداية القرن العشرين، طرح غوستاف لانسون، «إن الظاهرة الأدبية هي في جوهرها واقعة اجتماعية» وهي بالتالي تندرج في النموذج العلمي للعلوم الاجتماعية التي في طور التكوين. سعى مؤسس التاريخ الأدبي إلى تبيان طبيعة «الموضوع الخاص» الذي يجب أن يهتم به هذا العلم. يقوم هذا، وقبل كل شيء على وقائع مفردة تتطلب ملاحظتها ومعرفتها مناهج لاكمّية. الواقعة الأدبية

إذن هي واقعة مخصوصة غير قابلة للتحول إلى واقعة تاريخية أو إلى واقعة من تاريخ الفن. يجب أن تحلل وفق نسبة رفيعة من «الإحساس» و«المعرفة».

الأدب المقارن الذي أسس في عشرينيات القرن الماضي، بدا هو الآخر واقعة أدبية مرنة، من الصعب تحديدها (*«الموجز»* ص. 34). وعلى كل حال، ومن الناحية العملية فإن التوازن الذي تتطلبه الطبيعة المزدوجة للواقعة الأدبية غالباً ما يختل. تقدم الأبحاث الوضعية الوقائع الجزئية (التاريخية) على مفهوم المجموع، وعناصر الواقع كما هو *«طريقة الحدوث»* على رسم حساسية. سمح لانسون «بالتحويل العلمي» للتاريخ الأدبي: «ألا نشعر حيث يمكن أن نعرف، وألا نعتقد عندما نعرف أننا نشعر» (*«مناهج»*، ص. 30)؛ غالباً ما حاولت الدراسات التي تلته مطابقة الوقائع مع المعرفة التي يمكن أن نفيدها منها، أو إذا فضلنا، الربط بين نظام الأشياء ونظام المعرفة.

أثارت هذه القواعد ردود فعل، ظهرت أول ما ظهرت في فرنسا خارج الجامعة. بعد الانتقادات الشكلانية والبنيوية، ركز النقد منذ ستينيات القرن الماضي على نسبية التأويلات. بل وذهب قسم من خطاب ما بعد الحداثيين إلى التخلص تماماً من الحدثية في التأويل، ذلك لأن وضعية (الاجتماعية، الجنسية أو التاريخية) المشاهد قد تحدد له وحده حقيقة العناصر المحللة. إن السوسيولوجيا التاريخية للأدب، من جهتها، لا تشارك في هذه النسبية المعممة. بل هي تميل إلى تطوير مجال الوقائع الممكن مواجهتها. حل محل الواقعة الأدبية المعزولة من أي سياق ـ كاتب، نص، حركة تأثير ـ العزيزة على ورثة لانسون، المجموع المعقد لمكونات نشاط اجتماعي متحرك. وهكذا تشتمل الواقعة الأدبية بعض استخدام للغة داخل موروث ثقافي، مجموع المساهمين في الإنتاج والترويج والاستهلاك الأدبي، الخيارات ومن أي نوع التي طرحها الكاتب، كما تلقِّي النصوص وحظها من النقد خلال ممارسات القراءة. وهكذا فإن علم الاجتماع يعطي مضموناً إلى ما أكده ويليك ووارين عندما ذهبا إلى القول بأنه ليس هناك وقائع محايدة في الأدب، ذلك لأنه «حتى في اختيار مواد البناء هناك أحكام قيمية».

من جهتهم، فإن المؤرخين المعاصرين غالباً ما يجهدون في البحث داخل المؤلفات الأدبية عن مصادر تكشف عن وقائع الثقافة والتصرفات الاجتماعية. تطرح تحرياتهم سؤال وضعية الخيال، قيمة الشواهد التي تتناول الحقيقي كما الخيالي

والرموز التي أقامها الأدب. وهكذا إذن تفرض الواقعة الاجتماعية للأدب نفسها كحيز مركزي للبحث في العلوم الإنسانية.

Lanson G., *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, Genève, Slatkine, [1925], 1979. - Wellek R. & Warren A., *La théorie littéraire*, Paris, Le Seuil, [1949], 1989.- Coll.: «La littérature comme objet social», *Discours social/ Social Discourse*, 1995, vol 7, 3-4.- *Précis de littérature comparée*, P.Brunel (dir.), Y. Chevrel, Paris, PUF, 1989.

بول آرون

راجع: الحقل الأدبي؛ المتخيل؛ التاريخ الثقافي؛ التاريخ الأدبي؛ المؤسسة؛ الأدب المقارن؛ الواقعية؛ المرجع (مرجع الدلالة)؛ سوسيولوجيا الأدب.

الواقعي (الصحيح، الموجود، الحقيقي) RÉEL

إذا كان الواقعي الذي طالما حدد بأنه ما هو موجود، أو وُجد فعلاً، إلا أنه في أطر الدراسات الأدبية، اعتبر بمثابة عالم التجربة (الأشياء، الكائنات، طرق العيش، القيم. . .) الذي يحيل إليه النص. متحيزة للواقع، تقيم الآداب مع عالم «خارج ـ اللغة» سلسلة من العلاقات المعقدة تساهم بالتعرف إليه من خلال وظائفها المعرفية والتعليمية، والتأطيرية، ومع ذلك فهي أيضاً مرتبطة به، ذلك لأنها تشكل نشاطاً اجتماعياً ومؤسساتياً. وبالتالي فهي تعمل على التنبه له صراحة، مما يطرح مسألة الأحداث الأدبية الممكنة الوقوع، وتأثير الواقع على النصوص، كما مسألة تحوير معطياته أيضاً (عن طريق التعليل، والالتزام، إلخ). تمتلك النصوص الخيالية القدرة على طرح إشكالية أنماط الواقع المقبول، وتقديم أنماط أخرى، سواء فيما يتعلق بالأنماط التعاقبية (الخيالية. . .) أو الأنماط التهذيبية (السخرية. . .) كما على إثارة ردود فعل تدفع القارىء إلى الفعل في العالم المحيط به.

يتخذ عرض الواقعي في المؤلفات أشكالاً متعددة، بحسب ما إذا كان الأمر يتعلق بنصوص خطابية، تزعم أنها تقول الحقيقة لتؤثر على ما هو قائم، أو بنصوص خيالية. في الحالة الثانية، تثير قضية عرض الواقع مسألة الإيمائية الحاضرة في التفكير الأدبي منذ أفلاطون، ثم مع أرسطو. والواقع أن هذا الأخير، بتخصيصه «*الشعرية*» لنوعين راقيين ـ المأساة والملحمة ـ وضع أسس تراتبية للأنواع، قادت خلفاءه إلى إقصاء المؤلفات التي تقدم الواقع بأشكاله الأقل رقياً عن دائرة الكتابات القيمة، سواء كانت الهرجات التي تعرض الجسد ووظائفه، أو النصوص القصصية التي تتخذ أبطالها من الأشخاص العاديين، وتروي مشاهد من حياتهم الخاصة أو حياتهم اليومية. وغدت الميزة المعلنة للواقعي هي «الأسلوب الرديء». ومنذ ذلك الحين،

اعتبرت الواقعية جمالية مخصوصة نجدها في جميع العصور: نجدها في الأدب التشردي، الهزلي، السخرية الاجتماعية، والكوميديا.

يفضل الأدباء الذين يزعمون تصوير الواقع، الأنواع الأقل رواجاً، والأقل خضوعاً لضوابط بيانية قوية (الرواية، القصة. . .) أنواع سبق «للحكايا الهزلية» في القرن السابع عشر، ثم هيغو (*البؤساء*، 1862 ـ 81)، وستاندال *«الأحمر والأسود»* (1830) وبلزاك و«الواقعية» ـ كتيار أدبي احتل موقعه في التاريخ ـ و«الطبيعية»، أن ساهمت جميعاً في شرعنة هذا التوجه في القرن التاسع عشر. وهكذا فرضت الرواية نفسها كموضع مميز لمعرفة العالم: فصلت مؤلفات بلزاك: *«الملهاة البشرية»* (1842 ـ 48)، وزولا (*روجان ـ ماكار، حكاية طبيعية واجتماعية لأسرة في ظل الإمبراطورية الثانية»* 1870 ـ 72) فصّلت المشروع الروائي الذي يأخذ بعين الاعتبار مجمل العالم الاجتماعي.

ومع ذلك فإن العلاقة مع الواقع ليست أقل فعالية وإن باتت أكثر توسطية. قد يفسر انتشار الأدب الملغز الوضعية المعقدة للاتصال بين الكائنات في مرحلة معينة: هكذا فسر ادورنو الرمزية. يلح الروائيون النفسانيون، پروست بخاصة، على عدم اختصار الواقعي بالاجتماعي: إنه يشتمل أيضاً على معطيات وعي الشخصيات والدوافع المخبوءة التي تدفعهم إلى التصرف. ومهما يكن من أمر فرضت الواقعية نفسها، منذ منتصف القرن التاسع عشر، كونها الشكل الأساسي للعلاقة بين النص والواقع. شهدت تحليلات متنوعة ومتناقضة، تسببت بمناظرات حامية حول جمالية الفنون والعرض في القرن العشرين (موضوعية جديدة، واقعية اشتراكية، واقعية جديدة أو «الرواية الجديدة»).

لطالما، جرى التفكير بالعلاقة بين النص والواقع عبر نظرية الانعكاس. غير أن النصوص لا تعبر عن الواقع إلا من خلال عدد من الوسائط، واعتماد رمز تكويني ولغوي، ووفق ما تسمح به بنى الحقل الأدبي أو تمنعه. وبالتالي فإن علاقات الأدب مع الواقع مرتبطة بالمسائل التي يثيرها العمل التخلقي كما بالإفادة من عوامل معقدة (المعقول والممكن، اللياقة والأدب، تصنيفية الأنواع والأساليب. . .). تدعونا أهمية الوسائط العاملة بين النتاج والواقع أن نأخذ بعين الاعتبار، وفي آن، اندراج الواقع في النص، واندراج النص في الواقع وباستبدال نظرية تأثير الواقع بتحليل للتأثيرات الموشورية.

Auerbach E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, 1968. -Dubois J., *Les romanciers du réel*, Paris, Le Seuil, 2000. -Viala A., «Effets de champ, effets de prismes», *Littérature*, 1988, n°70, p.64-71. -Coll.: *La littérature et le réel, Littératures classiques*, (G. Forestier dir.), 1989, n°11.- *Littérature et réalité*, G. Genette et T. Todorov, Paris, Le Seuil, 1982.

دينيس پيرنو

راجع: الإدراكي؛ المعرفي؛ المتخيل؛ الايمائية؛ الواقعية؛ نظرية الانعكاس؛ المعقولية.

الواقعية RÉALISME

تحيلنا لفظة «الواقعية»، بالمعنى الدقيق، إلى مدرسة أدبية ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر، وبالمعنى الواسع، تعني الزعم بقول الواقع على حقيقته، وهذا ما يشكل الفكرة المركزية لهذه المدرسة. جرى استعادة هذه الفكرة بمعنى أعم وأشمل: في المجال الأدبي، يقال عن أي نتاج إنه واقعي، إذا بدا أنه ينقل بقدر كبير من الأمانة الواقع الذي يصوره. استخدمت هذه الكلمة أيضاً في الرسم والسينما.

عام 1856، أطلق لويس ديرانتي مجلة «الواقعية». أخذ ديرانتي على الرومانطيقيين اكتفاءهم بتجديد الفن في الشكل، دون المساس الفعلي بالمعنى. متأثراً بأفكار برودون، دعا إلى عدم الاكتفاء «بدراسة الإنسان فقط، وإنما حالته الاجتماعية أيضاً». سعى إذن، إلى نقل المثل الأعلى السياسي للديمقراطية الاجتماعية إلى تفكير جمالي الارتقاء بحياة الشعب ـ شعب قادر على فهم أدب يستلهم الواقعية ـ إلى المستوى الأدبي. وهكذا، فإن على الروائي الجديد، بحسب رأيه، كتابة مؤلفات لا تكتفي بتسلية القراء الجدد من الجماهير الشعبية الذين تكاثروا وإنما يجب أن تكون مفيدة لهم. ينبثق هذا التوخي لعرض واقع اجتماعي من مخطط سوسيولوجي، واجتماعي، ويرمي إلى تحقيق تلاق ما بين طليعية أدبية وطليعية سياسية. استند ديرانتي إلى دعم الروائي شانفليري والرسام كوربيه. ومع ذلك فإن لفظة واقعية، ليست من اختراعهما. ظهرت أول مرة في «*لاميركير دي فرانس*» (1826)، للدلالة على «أدب الحقيقي». ظهرت الفكرة القائلة بأن الأدب انعكاس للمجتمع في بداية القرن التاسع عشر، ونذكر على سبيل المثال أن ستاندال، استخدم استعارة المرآة لإبراز الوظيفة الايمائية لجماليته الروائية («الرواية هي مرآة نجول بها على طريق كبيرة» *الأحمر والأسود*) غالباً ما اعتبرت حلقة «*المهزلة البشرية*» (1842 ـ 48) بمثابة أول مشروع «واقعي» مكتمل، يستمد قوته من تصور منظم لمختلف قطاعات المجتمع، ومختلف أوجه النشاط البشري. غير أن الواقعيين اعتبروا أن الرومانطيقيين لم يكملوا

هذه المهمة حتى النهاية، وبمواجهة «الحس السليم» السائد يومذاك، عملوا على ترسيخ المشروع. باختيارهم هذه اللفظة، عبروا عن معارضتهم للدوكسا البرجوازية التي تغلبت عليهم بعد 1848: والواقع أن هذه اللفظة حملت في تلك المرحلة دلالة مهينة تماهي بينها وبين كتابة سوقية، كما تشير إلى ذلك الدعاوى الأدبية المقامة ضد فلوبير، وضد بودلير، اللذين اتهما بممارسة «واقعية فظة، وتخدش الحياء». والواقع، أن مدرسة ديرانتي وشانفليري بمقدورها أن تجد في فلوبير كاتب *«مدام بوفاري»* 1857 زعيمها الحقيقي. ولكنها أنكرت على هذا الأخير جماليته، جمالية لم يكن باستطاعته هو شخصياً أن ينسبها إلى منهج ديمقراطي الإلهام. كذلك فإن هذه المدرسة لم تستطع أن تفرض نفسها تياراً رئيسياً في تلك المرحلة. ومع ذلك، بدا أنه توطدت مع ظهور الكتابة الواقعية أكثر من مجرد رتبة حركة أدبية، إنما رؤية للعالم تتطلب الأخذ بعين الاعتبار الوقائع المادية والتعاطف مع استثمارها، وتضارع التضاد المتزايد بين الطبقات الاجتماعية، والتطور الرأسمالي للنتاج الثقافي. وواقع الحال، أن «الطبيعية» هي التي أكملت المسيرة إلى نهايتها. فمنذ سنة 1846، استخدم أرسين هوسيه (*تاريخ الرسم الفلامندي والهولندي*) «الواقعية» و«الطبيعية» كمترادفين. استعاد زولا في دراسته الموجزة التي ظهرت في *«ليه بيين بيبلك»* 22 نيسان 1878، استعاد بعضاً من الأفكار التي وردت عند ديرانتي، وجعلت بلزاك وستاندال رائدي «الإنطلاقة الطبيعية الكبرى». ولكنه رفض، في نفس الوقت، الخاصة المفرطة الشعبية للدعوى الواقعية. دافع الأخوان غونكور، بدورهما، عن «واقعية الأناقة» (مقدمة إلى *«الأخوة زيمغانو»* (1879) في محاولة منهما للتوفيق بين اللجوء إلى «الكتابة الفنية»، متطلبات الأسلوب، ووصف العالم الواقعي بابتذاله المادي.

في بداية القرن العشرين؛ شهدت الواقعية تطوراً متناقضاً استخدمها مؤرخو الأدب في فرنسا للإشارة إلى روائيي خمسينيات القرن التاسع عشر، فيما استخدمها النقد بطريقة أكثر شمولاً وللدلالة على كل نتاج روائي يتميز بسمات من نفس النوع. وبطريقة أعم، نادى تيار ماركسي كامل بالواقعية في الأدب، وغدت الواقعية الاشتراكية المذهب الأدبي الرسمي للاتحاد السوفياتي سنة 1934. حاول مفكرون من مثل بريخت ولوكاش، إعطاء المفهوم مضموناً أكثر إشكالية. وهكذا رأى لوكاش أن الواقعية هي بمثابة جهد للإحاطة بالكلية الاجتماعية، كما فعل بلزاك أو تولستوي، وأن الرواية الواقعية هي «ملحمة العصر، لا تعرض فيها كلية الحياة الواسعة بطريقة مباشرة، عصر غدت فيه ملازمة المعنى للحياة مشكلة، هذا مع عدم التخلي عن الرؤية

الشاملة والكلية» (*«نظرية الرواية»* 1920، الترجمة الفرنسية 1963). وإذا كانت الواقعية الاشتراكية، تكاد تكون وحدها مستمرة في الساحة، إلا أن العديد من الروائيين يتابعون النهج الذي خطته رواية القرن التاسع عشر، من مثل سيمينون، كما ظهر هذا النهج في أنواع أكثر مشروعية، كما مع أدباء كبريات روايات ـ النهر التي ظهرت في مرحلة ما بين الحربين (مارتن دي غار، ديها ميل، بليسنييه). في المقابل، أنكر الحداثويون والطليعيون، الواقعية. رفض السرياليون «الحالة الواقعية» واتهموها بأنها «معادية لكل جهد عقلي وأخلاقي» وأنها تتكون فقط من «الرداءة والحقد وكفاءة مفلسة» (بريتون، *«بيان السوريالية»*). يميز هذا الانتقاص أيضاً رؤية الشكلانيين الروس. في مقال نشره سنة 1921، ذكر رومان جاكوبسون، أن الواقعية شكلت وسيلة استطاع من خلالها جيل أدبي أن ينماز عن سابقه، وبحكم هذا، صارت عرفاً. تابع بعد ذلك، مضفياً على المفهوم قيماً متنوعة، مستخرجاً منه اتجاهاً لمنح مزيد من الدفع للعلاقات السببية في الرواية. شكل رفض الواقعية البلزاكية، الذي أعلنته «الرواية الجديدة» مؤشراً على تطور يبرز مدى قوة تشابك «الموضوع» مع العالم والسعي إلى كتابة لازمة لا متعدية.

لا يسعنا سوى ملاحظة راهنية المناظرة القائمة على إعادة الموضعة التاريخية للتيار الواقعي. وثيقة الصلة بقيام الأنظمة الديمقراطية، والحركات الاشتراكية الناشئة، يمكن رؤية الواقعية الأدبية، في اندفاعة عصر التنوير، ومنذ عشرينيات القرن التاسع عشر، معارضة للتقليد المثالي الموروث عن «النظام القديم» الذي يتبنى مفهوماً لا تاريخياً وما ورائياً للأدب. وهكذا فإن السؤال المطروح يتناول وجود «واقعية قبل الواقعية». يشكل مفهوم الواقعية في الفلسفة المدرسية فئة شاملة تدل على الكليات الخارجة عن نطاق الفكر. عرف مفهومها الأساسي، منذ أفلاطون، ثم أرسطو من بعده، في معرض الكلام عن التخلقية. يتحدد دور الفن والأدب عندهما، بمدى قدرته على محاكاة الواقع. شكلت إرادة التخلق إلزاماً عرفه الأدب الغربي منذ هومير. وهكذا وجده أورباخ ***(Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur 1946)*** في مراحل تاريخية مختلفة: بالنسبة له، أدباء، على غاية من الاختلاف، من مثل فييون، رابليه، بوالو، أو ديدرو، يستحقون أن يحسبوا «واقعيين» كما بلزاك، وفلوبير، وديكنز أو تولستوي، ساهموا في نفس الحملة المضطردة لاكتشاف مناطق جديدة في عالم الأدب. ويمكننا، أن نستعيد تحت هذا العنوان، قصص غوتييه دارا، الذي كتب ما بين 1176 و1184 (*«إيراكل»*، و*«إيل»* و*«غاليرون»*) ذلك لأن رواياته تجري في عالم معاصر وضمن إطار الحياة اليومية المألوفة. بهذا

المعنى، تبدو الواقعية فئة كونية للأدب، نمط أساسي من أنماط علاقته مع العالم، وتميل للاختلاط مع «الممكن الحقيقي/ Vrai-semblable vrai».

غير أن هذا السؤال يستدعي تفكيراً أكثر تنظيراً وأسلوبية. أعطى رولان بارت دفعاً جديداً لتحليل الواقعية بتركيزه على *«تأثير الواقعي»*. بحسب هذا التصور، لا يشكل النص الأدبي انعكاساً خالصاً للواقع، ولكنه يحوي أشياء تضارع الواقع على شاكلة «تفاصيل مادية» صغيرة، وهذه التفاصيل تولد الوهم الذي تقوم عليه جمالية الممكن. من جهته، فيليب هامون، مذكراً بأن ما نجده في الرواية الواقعية، ليس هو الواقع على الإطلاق، وإنما هو تسييقه، حاول تبيان الأسس التي تؤمن للنص الواقعي انسجامه ومعقوليته بدءاً من الأشكال المختلفة للإطناب، وصولاً إلى مختلف أشكال حلف القراءة القائم بين الأديب والقارىء. عاد بيار بورديبه إلى إثارة موضوع تأثير الواقع خلال تحليله *«التربية العاطفية»*. رأى أن الأدب يولد مظهراً خداعاً للواقع ينتج عنه «شكل من أشكال الاعتقاد الشديد الخصوصية يولده الخيال الأدبي عبر مرجعية تنفي الواقع المعني وتسمح بالمعرفة، وإن كانت ترفض معرفة ما هو قائم فعلاً». (*قواعد الفن* 1992). تبدو الواقعية، في إطار هذا المنطق، تحولاً للملحمي: كما الملحمي، تتضمن وهماً، ولكنها تقدم كمعتقد. يمكن التعامل مع هذه التحليلات المختلفة على أنها متكاملة. إنها تدفع بالتالي إلى إدراج حقل تحديد الواقعية ضمن العصر الحديث، وعلى اعتبارها أيضاً بمثابة نموذج للكتابة يطمح إلى تقديم حياة الإنسان في سياقها الاجتماعي ـ الاقتصادي.

Barthes R., Bersani L., Hamon P., Riffaterre M., Watt I., *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982. -Becker C., *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Nathan, 2000. -Dubois K., *Les romanciers du réel*, Paris, Le Seuil, 2000. -Dufour P., *Le réalisme de Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998. -Mitterand H., *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.

كونستانز باتج

راجع: الماركسية؛ الايمائية؛ الطبيعية؛ الواقعية الاشتراكية؛ الواقع؛ نظرية الانعكاس؛ الرواية.

الواقعية الاشتراكية — RÉALISME SOCIALISTE

تشكل الواقعية الاشتراكية محطة الخلق الفني والأدبي التي قدمها العالم الشيوعي منذ ثلاثينيات القرن الماضي، وصولاً إلى الخمسينيات. لقد تلت الفن البروليتاري. حدد المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيات الواقعية الاشتراكية على

أنها «المنهج الأساس للأدب السوفياتي» والذي «يفرض على الكاتب الصادق تقديم عرض تاريخي ملموس للواقع عبر تطوره الثوري». في تلك الأثناء، ارتدى هذا المنهج أشكالاً، وشهد تمايزات، متنوعة، بحسب البلدان، والموروثات القومية، مما حال دون اعتباره بنية عقائدية مكتملة.

عبر أوائل منظري الحركة العمالية عن تفضيلهم لنمط معين، الواقعية، التي رأوا أنها تقدم فائدة مزدوجة، باندراجها ضمن التقليد الأدبي المعاصر، وتصويرها للواقع الاجتماعي بشكل ملموس. طمح كارل ماركس، من بين ما طمح إليه، أن يعكس الكتَّاب، على غرار بلزاك، في مؤلفاتهم الحركة الاجتماعية والاقتصادية. كتب انجلز، هو الآخر، نظرية في الالتزام الاجتماعي للأدب، أورد فيها سلسلة من المفاهيم: «النموذج» «الفئة» «البطل الإيجابي». شكلت هذه الأمور قاعدة تدخل لينين فيما يتعلق بمهمات الأدباء الأعضاء في الحزب. نجمت عن مجمل هذه الأفكار، الأطاريح التي استندت إليها السلطة السوفياتية بطريقة دوغماتية لفرض قانون مسلكي - أخلاقي على النتاج الفني، ومحاولة منع كل نتاج غير خاضع له.

في فرنسا، فرضت الواقعية الاشتراكية نفسها في سياق «الجبهة» الشعبية. رسامون ونحاتون اعتركوا بشأنها حوالى سنة 1936. دافع لويس أراغون عن تهمة استيراده موقفاً سوفياتياً: ربط الواقعية بالموروث الثوري للبرجوازية الفرنسية، وأدرج المدرسة الجديدة في خط الواقعية النقدية لستاندال (*«من أجل واقعية اشتراكية»*، باريس، دينويل وستيل، 1935). أثر المفهوم على المناظرات التي دارت بعد الحرب، وأثار حماس العديد من المبدعين (أندره ويرمسير، أندره ستيل، وبيار كورتاد، هذا على سبيل المثال)، ولكنه لم يصمد مع إزالة آثار الستالينية التي شهدتها خمسينيات القرن الماضي.

غالباً ما تم التعرض للميزة المختزلة للواقعية الاشتراكية، لأنها تؤدي إلى رؤية عفا عليها الزمن «للفن النافع» للقرن التاسع عشر، أو لأنها لا تنتج سوى مؤلفات مونولوجية.

موضوعة في سياقها، لا يمكن اختصار الواقعية الاشتراكية بمجرد تدخل حزب سياسي في العالم الأدبي وحسب. جماليتها لم تكن احتكاراً شيوعياً. غالباً ما يشترك معها التيار الاشتراكي في مقدمات وصيغة الفن «الاشتراكي في الشكل والقومي في المضمون» كما نجده منذ سنة 1908 عند كامي هيسمان رئيس «الاشتراكية الدولية» قبل أن تصبح أمراً ستالينياً. ومهما يكن من أمر، فإن أكاديمية كبار الإنجازات

الضخمة والرمزية السوفياتية، لم تكن مختلفة عن أشكال الفن الرسمي المنتج منذ نهاية القرن التاسع عشر من قبل الديمقراطيات، كما من قبل البلدان الرازحة تحت نير الدكتاتوريات.

مرتبطة بالأحزاب الشيوعية، ولدت الواقعية الاشتراكية، العديد من النصوص الأدبية، في فرنسا، كما في بلجيكا. أدباء من مثل أراغون (الشيوعيون)، أندريه ستيل (الصدمة الأولى)، ومقلديهم، كانوا من دعاتها. كما أنها ساهمت أيضاً في إقامة سلطة أدبية مضادة حقيقية، مستفيدة من شبكات النشر الخاصة التابعة لها، من جوائزها، من تنظيماتها، ومن معاييرها التقديرية الخاصة. ومثل ما استطاع العالم الكاثوليكي أن يفعل في بعض البلدان حيث يتمتع بشيء من السيطرة (كيبيك، بلجيكا. . .)، حاول الحزب الشيوعي الفرنسي (PCF) تحقيق نمط مختصر ومستقل للتكريس والشرعية الفنية. وبهذا المعنى، لا تعود الواقعية الاشتراكية مجرد نظرية بقدر ما تشكل منظومة للتدخل الثقافي، ينبغي أن تدرس ضمن قدرتها على منح الشهرة، وعلى مدى استطاعتها في نقل القيم التي تبشر بها خارج نطاق دائرتها، كما مدى الإفادة من مشاهير اكتسبوا شهرتهم خارج نطاقها. يدين لها العديد من الأدباء الشبان بوجودهم العابر (سيمون تيري مثلاً). في المقابل، عرف لويس أراغون، الذي أفاد فضائل تكريس «بورجوازي» الاحتفاظ بهذا التكريس وتقديم ناتجه إلى الحلقات الشيوعية.

Angenot M., *La critique au service de la révolution*, Montréal, Ciadest, 1996. -Bernard J.-P., *Le Parti communiste et la question littéraire 1921-1939*, Paris, Presses universitaires de Grenoble, 1972. -Morel J.-P., *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985. -Robin R., *Le Réalism socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986. -Verdès - Leraux J., *Au service du parti. Le parti cammuniste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris, Fayard/ Minuit, 1983.

بول آرون

راجع: الإلتزام، الماركسية، الأدب الرسمي، السياسية، الأدب البروليتاري، الواقعية، نظرية الانعكاس.

الواقعية السحرية — RÉALISME MAGIQUE

راجع: الخارق

الوجودية — EXISTENTIALISME

الوجودية هي تيار فكري مشع أكثر مما هي مذهب فلسفي منهجي ومتماسك، حوت فلاسفة من كيركيغارد إلى سارتر، يجمع بينهم إعطاء الأولوية لوصف الوجود

الإنساني، معناه وإمكاناته ورفض الاستعانة بالماورائيات القائمة. حوالى سنة 1945، غدت الوجودية التي تماهت مع سارتر ومجموعة *«الأزمنة الحديثة»*، غدت أيضاً حركة أدبية في الوقت الذي شددت فيه على ضرورة الالتزام.

غالباً ما اعتبر الدانماركي س. كيركيغارد (1813 ـ 1855) أول وجودي. ولكن هذا التيار ظهر أول ما ظهر في ألمانيا مع ك. جاسبرز في قسم من خط الظاهراتية. في فرنسا قام كل من ج. واهل و اي. ليڤيناس بالتعريف بهذين الفيلسوفين في مرحلة ما بين الحربين. تأثرت الوجودية الفرنسية بمؤثرات أخرى: الفكر المأساوي واللاعقلاني لِ ب. فوندان أو المهاجرين الروس ل. شيستوڤ ون. بيردياف، وبخاصة بتيار مسيحي غني من أبرز رموزه غ. مارسيل أو اي. مونييه، تيار اتخذ بعد الحرب اسم «الشخصانية».

بدءاً من (1944 ـ 1945) بات اسم «الوجوديين» وقفاً على سارتر (الذي قبله بتحفظ) وفريق *«الأزمنة الحديثة»* (بوڤوار، ميرلو پونتي، الخ). مؤكدة أن الحرية البشرية غير قابلة للتصرف ولكنها تستدعي قلقاً ومسؤولية في مواجهة ضرورة الاختيار (من هنا إرادة الالتزام) عادلت الوجودية السارترية جو «الانعتاق»: وبحكم هذا الأمر استقطبت جمهوراً عريضاً بفضل نشرها عبر الأدب والمسرح. مقترنة بالحياة الاحتفالية في سانت ـ جيرمين ـ دي ـ بريه اتخذت أيضاً شكل ونمط حياة بعيد عن الامتثالية.

قدمت الوجودية السارترية مشروعاً روائياً عرض في *«مواقف* I» (1947) يقوم على فكرة أن «التقنية الروائية تحيل دائماً إلى ما ورائيات الراوي» (مواقف I، ص66). متأثراً بأدباء أميركيين (فوكنر ودوس باسوس) يقوم هذا التصور للرواية على «ما ورائية» للحرية ويلزم كاتباً يرفض إحاطة الراوي بكل شيء، ويرمي إلى «واقعية خالصة للذاتية» بتقديم صورة للعالم عبر إدراك واحد أو إدراكات متعددة. ظهر مخططها في *«الغثيان»* (1938)، أكدت حضورها في حلقة *«دروب الحرية»* (1945). من بين أدباء هذا النهج المميزين، صورت س. دي بوفوار جماعة الوجوديين في *«الماندرينيين»* (1954)، وأبرزت في كتاباتها السيرية ـ الذاتية *«مذكرات شابة عاقلة»* (1958) رهانات الاختيار في مسيرة الوجود. حدث تقارب أيضاً مع كامي وفكرته عن «العبث» والروايات الموافقة (*«الغريب»* 1942) ولكن هذا الأمر لم يستمر إلا بعض الوقت وانتهى الحال بالقطيعة.

تهتم «فلسفات الوجود» بالحد من سلطات العقل، كما تنشغل بقضايا الحرية

والذاتية والتاريخية. تبدو كما لو أنها ردة فعل على ظهور الماركسية، والتحليل النفسي والعلوم الاجتماعية. تميزت الوجودية في فرنسا بتلاق ما بين الفلسفة والأدب: راغبة بالتفكير في المحسوس والفردية، اهتمت بقضايا (اليومي، المعاش الملموس، المضمون العاطفي للمعرفة) يتصدى لها الأدب عادة. عبر هذا التمازج بين المذهبين عن نفسه باتساع بارز لمروحة الأنواع التي مارسها الكاتب ـ الفيلسوف (بحث، نقد، مسرح، أو رواية). وسع سارتر من دائرة نقد أدبي استعار مناهجه من الظاهراتية وإن تفرد بممارسة «السيرة الوجودية (نقد بودلير، جينيت، مالارميه أو فلوبير): شاءه إمساكاً، عبر تعدد المظاهر الجانبية، بالفرد البشري و «بمشروع أصلي» أي باستمرار نفس العلاقة بالعالم.

وأخيراً من الأهمية بمكان أن نميز الوجودية عما يجمع أحياناً تحت الاسم غير الواضح «الرواية الوجودية»: مطبقة على ف. دستويفسكي، ر. ميزيل، ف. كافكا، م. فريش أو في يومنا هذا على پ. أوستر، تعني بخاصة رؤية مأساوية أو عبثية للمصير البشري، هاجس علاقة الإنسان بالعالم وللفرد «بالتاريخ» دون الإشارة إلى انتماء فلسفي محدد.

Mounier E., *Introduction aux existentialisme,* Paris, Denoël. 1946. - Sartre J.-P., *L'existentialisme est un humanisme* (1946), Paris, Nagel «Pensées», 1970; *Critiques littéraires (Situations, I)* (1946), Paris, Gallimard «Folioessais», 1993.

بينوا دنيس

راجع: عبث؛ الأدب الملتزم؛ فينومنولوجيا؛ الفلسفة؛ الاجتماعية.

الوجودية — SITUATION

راجع : السياق؛ الموقف.

وسائل الإعلام — MÉDIAS

في المفرد، تعني هذه الكلمة اللاتينية المصدر *(medium)* مجمل تقنيات نشر المعلومات. قد تنتقل من العلم إلى التسلية، ومن التربية إلى الدعاية، باستخدام المكتوب، الصوت والصورة. في الجمع، تعني هذه الكلمة الإنكليزية/ الأميركية المصدر *(mass media)* (1923)، الصحافة المكتوبة، الراديو، السينما، الأسطوانة، والتلفزيون. تستخدم عبارة وسائل الإعلام الجديدة للدلالة على تقنيات المعلوماتية التي ظهرت مؤخراً. ظهور رقمية الكتابة، والصوت والصورة، بات يسمح اليوم

بعملية دمج جديدة لكل وسائل الإعلام التقليدية على رقاقة واحدة تعرف باسم الوسيلة الإعلامية المتنوعة، من بينها الانترنت والسي. دي. روم. والدي ـ ڤي ـ دي.

تاريخياً كان الكتاب أول وسيلة إعلامية كبيرة، واسعة الانتشار وبعيدة المدى. ولكن، بالمعنى الحديث للكلمة، تنطبق الفكرة بشكل خاص على الصحافة التي باتت صناعة منذ منتصف القرن التاسع عشر، وأمنت توسعها بوساطة الإعلان والروايات الصحافية المتسلسلة. في نهاية القرن كانت غالبية السكان ذوي الأصول الأوروبية تقرأ الصحف. وهكذا ظهرت الثقافة الإعلامية.

انتشرت السينما عند منعطف القرن العشرين، في أقل من عقد، وبخاصة في الميدان الخيالي، وغدت عنصراً أساسياً من عناصر الصناعة الثقافية. في ثلاثينيات القرن الماضي، صار الراديو، وهو في ذروة تألقه، وسيلة نشر تصل إلى المتلقين في كل مكان، وهكذا تكونت فكرة تقارب هذه الصناعات مما أدى في الولايات ـ المتحدة إلى اختراع اللفظة (mass media/ وسائل الإعلام). تخوفت النخب الثقافية من هذه الظاهرة، بيد أن الحركات السياسية الشعبية ـ الفاشية، النازية، الشيوعية، أو الكاثوليكية ـ على العكس، رأت في هذه الوسائل الإعلامية الجديدة، وسائل قوية للدعاية. أدى نجاحها العابر إلى زيادة حذر المثقفين إزاء «ثقافة الجماهير» التي تعتبر شمولية بطبيعتها (مدرسة فرانكفورت).

بعد الحرب العالمية الثانية، عمل ظهور التلفزيون على بسط الهيمنة الأميركية في هذا المجال، مع تفضيل عالمي للغة الإنكليزية، وقوة للسوق الأميركي، وجاذبية الحلم الهوليوودي. رسخت شبكة الأنترنت في نهاية القرن هذا التفوق. في كل مرحلة من هذه المراحل توسعت وسائل الإعلام بعلاقة ثابتة مع الأدب، بما في ذلك الآثار الأكثر كلاسيكية، مفسحة في المجال أمام نشرها، أو اقتباسها، وبكلمة، أمام تعميمها. ولكنها قامت أيضاً بإنتاج أنواعها الخاصة، ومنها المسلسل، الذي بدأ أولاً بالرواية المتسلسلة ثم المسلسل الإذاعي، والمسلسل التلفزيوني وهو الأكثر شيوعاً. وبقدر ما تشكل وسائل الإعلام القطع الأساسية لسوق الثقافة العريضة، يسعى الأدب المحصور إلى الابتعاد. وهكذا فإن الروايات ـ المتسلسلة ولدت صدمة لدى الكتاب منذ نجاحاتها الأولى، وقد أدانها سانت ـ بيف. هذا التعارض هو في أساس تقسيم الحقل الثقافي وقد استمر. ومع ذلك فإن لوسائل الإعلام السمعية ـ البصرية دائرتها المحصورة بتقديمها لنتاج متطلب وبثها لثقافة البحث: القنوات الثقافية للراديو والتلفزيون، سينما الفن والتجربة.

تصدر وسائل الإعلام عن مجتمع استهلاكي وعن اقتصاد السوق الذي يحول المعلومات والإنتاج الثقافي إلى بضاعة. يشكل الوصول إلى «الجمهور الأقصى» جزءاً مما تتوخاه، مما يتطلب إدخال قاسم مشترك في معايير الإنتاج. هذه الرغبة في الوصول إلى الجمهور العريض تثير مخاوف إزاء رداءة أو ارتهان الثقافة «الوسطية» التي تقدمها. يرى هابرماس وعدد من خلفائه أن الثقافة الجماهيرية لوسائل الإعلام تفتت الطبيعة التقسيمية للثقافات التقليدية. إنها تحول كل ثقافة إلى ثقافة مستهلكة. وبالتالي فإن العالم الذي تنتجه وسائل الإعلام ليس سوى مظهر لدائرة عامة. ولكن لتتمكن من التغلب على المدى والغفلية المكونة لنظامها، فإن وسائل الإعلام هذه تخلق وهماً بمشاركة أو اقتراب من المشاهدين بخلق مظاهر خداعة من التفاعل (كما في بث يعطى فيه الكلام للجمهور. . .) تستمر هذه المناظرة دونما توقف، ولكن أيضاً دون تطور كبير، منذ سانت - بيڤ إلى يومنا هذا، مع أن كمية وسائل الإعلام القادرة تزيد من ضغطها على عالم الخطاب.

Bourque P.-A., «La marginalisation de la littérature», *in* H.-J. Greif (éd.), *Arts et littératures*. Québec, Nuit Blanche, 1987, p.115-135. -Habermas J., *L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1993. -Jeanneney J.-N., *Une histoire des médias des origines à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1996. -Morin E., *L'esprit du temps, essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962. -Wolton D., *Penser la communication*, Paris, Flammarion, 1997.

جاك ميشون، دينيس سان - جاك

راجع: السينما؛ الإتصال؛ النشر؛ المسلسل؛ نظرية الإعلام؛ الإنترنت؛ الكتاب؛ الصحافة.

وساطة (توسط) MÉDIATION

الوساطة هي القيام بدور الوسيط، بالمعنى المتداول بين فريقين في حالة نزاع، أو بالمعنى الفلسفي بين لفظتين ضمن آلية جدلية. وبالتالي فإن الكلمة تدل على من يقوم بهذا العمل التوسطي أو ما ينتج عنه. يحتل المعنى الفلسفي منزلة مهمة في النظرية والنقد الأدبيين. وبمعنى أوسع، نعني بالوساطة الثقافية عمل أولئك الذين يقومون بدور الوساطة في توزيع المؤلفات.

لطالما انحصر مفهوم الوساطة في دائرة اللاهوت والفلسفة الدينية للدلالة على العلاقات بين الإنسان والحكم الإلّهي. فرض الاستخدام الفلسفي للمفهوم *(Vermittelung)* نفسه مع الجدلية الهيغيلية. استخدمه ماركس بخاصة لدى تساؤله عن الوساطات ما بين الواقع الاقتصادي الاجتماعي والمنتجات الثقافية. في القرن

العشرين، عمق النقد الماركسي هذه المسألة كما هو الحال مثلاً مع مفهوم رؤية العالم عند غولدمان. إنه أيضاً في صميم الفلسفات الوجودية: في *«قضايا المنهج»* (1960) و*«نقد العقل الجدلي»* (1961)، أنكر سارتر الأشكال الحتمية والآلية للجدلية، وغدت الوساطة عنده طريقة للتفكير بإيضاح بعض الثنائيات المتناقضة مثل مفرد/عالمي، شخصي/جماعي، عملي/نظري، ملموس/مجرد. طبقه في الأدب على فلوبير في *«أبله العائلة»* (1971). وبشكل أوسع، فإن قضية الوساطة تطرح نفسها في معظم مذاهب العلوم الإنسانية والاجتماعية ولا تزال مهمة في علم الاجتماع الأدبي.

يتدخل مفهوم الوساطة في الألسنية والعلامية لوصف إنتاج المعنى: وساطة *«بيانية»* بين الدرجة المرئية (المعنى الحرفي) والدرجة المدركة (المعنى المجازي)، وساطة *«استدلالية»* لفهم دينامية حكاية (راجع كلينكنبرغ ص174 ـ 175).

إنها مسألة جوهرية بالنسبة للأدب، وذلك لمعرفة العلاقات ما بين النص والواقع، وبين الأدبي والاجتماعي. لطالما استمرت النظرة إلى الشاعر بعد أفلاطون باعتباره ملهماً، وهو بهذه الصفة يقوم بدور الوسيط بين الآلهة والبشر (أسطورة حجر هيراكليه والحلقات التي يكسبها مغنطته). فكرة التخلقية تفترض وساطة النتاج وذلك لأنها عرض يتدخل بين شيء غائب ومشاهدين أو قراء يتعرفون إلى دلالته. النقد الحديث، ومنذ أن أخذ على عاتقه تبيان علاقات النص بالعالم، فإن عملية التأويل تقحم مفاهيم الوساطة. ومدهش أن نلاحظ أن العديد من المفردات المستخدمة تنتمي إلى مجازات بصرية: انعكاس (پليكانوف)، انكسار (بورديه) موشور (ڤيالا 1988). يتعلق الأمر في كل مرة بوصف، (وبالتتابع) آلية تحول وشيء وسيط، والتعقيد في ذلك. غالباً ما رأى النقد القائم على فكرة الانعكاس علاقة بسيطة بين النتاج والواقع الاجتماعي، والوساطة القائمة بين اللفظتين تتجلى عبر المفهوم الذي يصعب تحديده «الوعي الجماعي». اقترح غولدمان، على خطى لوكاش، فكرة «التماثل البنيوي» ما بين الاجتماعي (الوسيط هو نفسه في مفهوم «رؤية العالم») والأدبي. مستعيداً هذه الفكرة، زاد مفهوم «الحقل الأدبي» الذي أقامه بورديه من تعقيد معطيات المسألة، ذلك لأن الوساطة الأساسية غدت الحقل نفسه باعتباره فضاء محدد البنى يفرض على المعطيات الاجتماعية ترجمة مخصوصة بالألفاظ الأدبية عن ترجمة سابقة. تكمن الصعوبة في تعدد الوساطات التي تقوم بين الاجتماعي والأدبي: اللغة التي يعتبر تفاعلها مع الأدبي أساسياً، الأحكام أو المؤسسات الأدبية (بوسائطها الثقافية، الكتبية، التعليمية إلخ). الكتاب (تتم الوساطة عبر خيالهم وذلك وفق أعرافهم أو

رؤيتهم للعالم)، المؤلفات حيث تتدخل وفي آن معاً إضافة إلى الوساطات السابقة رهانات القواعد والقوانين (الأنواع) البينصية (وساطة داخلية) والعلاقة مع الأنواع الخطابية الأخرى (وساطة خارجية)، وأخيراً التلقي، سواء بظروف القراءة الواضحة للمؤلفات (التي يراعيها مفهوم «أفق التوقعات» مثلاً) كما بتنوع القواعد التأويلية («علوم بيان القراء»). الأدب إذن هو توسط ووساطة، ولكن بين ماذا وماذا؟ إذا سلمنا أن اللغة والممارسات الثقافية ـ هي بحد ذاتها وساطات (بين البشر والعالم، وبين البشر أنفسهم)، عندها لا نستطيع وصف الأدب بألفاظ تماثله مع الاجتماعي ذلك لأنه جزء منه، وإنما ينبغي اعتباره «وساطة الوساطات».

Goldamann L., *Pour une sociologie du roman,* Paris, Gallimard, 1964. -Greges, «La médiation des formes», dans *Actes de la recherche en sciences sociales,* Juin 1989, n°78, p.105-107. - Klinkenberg J.-M., *Précis de sémiotique générale,* Paris, Le Seuil, 2000. -Coll.: *Littérature. La médiation du social,* n°70, Paris, Larousse, mai 1988 [spécialement: Dubois J. & Durand P., p.5-23 et Viala A., p.64-71].

بنوا دنيس

راجع: الحقل الأدبي؛ الأنواع الأدبية؛ المؤسسة؛ الأدب؛ الماركسية؛ رؤية العالم.

الوصف (البيان ـ الشرح) DESCRIPTION

يحدد هيرموجين (القرن الثاني) «*l'ekphrasis*»«*الوصف الدقيق*» بالعبارة التالية: «*L'ekphrasis* خطاب مفصل وحيّ، يضع أمام العين ما يتحدث عنه. بمقدورنا وصف الأشخاص كما الحوادث، الفصول، الحالات والأمكنة وموضوعات كثيرة أخرى»، (وبدءاً من القرن الخامس، أخذت اللفظة تعني بشكل خاص وصف الأشياء الفنية). في أيامنا هذه، وبعد العديد من المشادات النظرية يمكن اعتبار الوصف وحدة نصية توسع معنى أساسياً، كلمة واحدة، معبر عنها أو لا ، ضمن عرض معجمي يقوم على قوانين التسلسل، والترتيب والاضطراد (هامون). يأخذ الوصف بعين الاعتبار الخصائص التي تحدد هوية شخص أو مكان، أو حالة أو شيء.

نشأ فن الوصف في ثقافتنا مع هوميروس الذي يعتبر مرجعية للقدماء وخلفائهم. كان بيانيو العصور القديمة أول من حلل الوصف الذي يربطونه بـ «*evidentia*» القوة الساحرة في كل نص ناجح. ارتبط المفهوم الكلاسيكي للوصف، وذلك منذ أرسطو وأفلاطون، ارتبط بالتخلقية ـ يجعل التصور الكلاسيكي من الوصف زينة وموضعاً «للمساعدة على الإبصار» في الشعر كما في النثر. يرجع بأصوله إلى مباحث العصور القديمة في الخطابة القضائية: أُخذت قواعد الوصف الأدبي للمناظر الطبيعية والأشياء

من الطريقة المتبعة بتبيان الظروف المحيطة بالقضية «a re» ومن الطريقة المتبعة في تصوير الأشخاص المتورطين فيها (البورتريه) في المرحلة المتأخرة من العصور القديمة، عملت خطابة العرض على تجويد القواعد الوصفية واكتمالها. ومهما يكن من أمر، فإن الوصف لم يكن محايدً أبداً، فهو إما مدح وإما قدح، ويعبر دائماً عن ذاتية الوصاف. أثرت هذه القوننة البدئية على مجمل العصر الوسيط خاصة من خلال المعنى المتداول للمنظر المثالي أو (locus amoenus) مكان طبيعي أشاد به هوميروس، ونجده في الشعر الرعوي لـ ثيوكريت (القرن الثالث ق. م.) أو ڤيرجيل (القرن الأول ق.م) والذي سرعان ما غدا بمثابة (*خطاب: topos*) مشترك في مجمل الأدب الأوروبي.

سلك الوصف في الفنون الشعرية الوسيطة طرقاً مختلفة. بقي منظرو القرن السادس عشر على شيء من الحساسية إزاء إمكانية الإمساك بالواقع بوساطة قوة واهمة. ايراسم، على سبيل المثال، رأى فيه وسيلة أساسية لإغناء النص عن طريق التضخيم والتزيين *(De duplici copia)*. كل شيء قابل للوصف، من الشيء التافه إلى الرؤيا، وتحت تأثير الإلهام يستطيع الشاعر، شأنه في ذلك شأن الرسام الذي ينافسه، محاكاة الطبيعة بشكل كامل، تجاوزها، أو تصويبها، مزاحماً بهذا الخلق، بل وحتى الخالق. تبدو الملحمة بالنسبة لرونسار المكان المناسب للتضخيم الوصفي ولاكتشاف إمكانات اللغة. وهذا هو رأي بوالو، على الأقل فيما يتعلق بالأنواع الكبرى في القرن السابع عشر، في الوقت الذي بدأت فيه «البورتريه» تكسب المزيد من الاستقلالية.

في النصف الثاني من القرن اللاحق خرج الوصف عن حدود اعتباره نصاً يمتاز ببراعة الأسلوب، في وقت شهد انتقالاً من الرؤية الخطابية إلى مقاربة نظرية مع المشادات الكلامية حول احتمالات ظهور نوع وصفي مع *«صالون»* ديدرو وقصائد الأب ديليل الوصفية.

قطعٌ آخر مهم، انتزع *«لاوكون»* (1766) ليسّنغ الوصف من نظرية محاكاة الواقع الكلاسيكية وباعد بقوة الروابط التي كانت قائمة حتى يومذاك ما بين الأدب والفنون البلاستيكية مبرزاً الوسائل التي يملكونها (فن الزمان، فنون المكان).

ميز الولع بالوصف قسماً كبيراً من القرن التاسع عشر. في مرحلة مبكرة جداً استند ديلاكروا إلى فن التصوير، وفيما انتشر الميل إلى المناظر الطبيعية، اهتم سانت ـ بيف وغوتييه بالتقنيات التصويرية «وبالانطباع النافذ». الرسم والتصوير لا يمكن إلا أن يؤثرا على الواقعية التي تعطي الوصف منزلة مرموقة. عندما يقدم بلزاك وروائيون

آخرون على رسم الديكور، وتبيان الإطار الذي يجري فيه الفعل، وعرض المظهر الجسدي للأبطال، فإن هذا يهدف إلى المساعدة على فهم أفضل لنفسية الأشخاص ودوافع الفعل. كان كل من فلوبير والآخوين غونكور وزولا، يعدان الوصف عن طريق ملاحظة مسبقة، وتجميع ضخم للملاحظات. يفضل «المنحطون» المدن الميتة، في ضبابها، سحر المشابهة على «الأوصاف الوثائقية» وكاتالوجات الطبيعيين. سمح التصوير، باعتباره يضمن عرض الأشياء، لفاليري بممارسة كتابة متحررة من وظائفها التصويرية، كما سمح لِـ أ. بريتون بتقديم بديل للوصف أكثر ملاءمة بحيث بدا له أن الوصف بفعل سهولته يميل إلى الرداءة.

يرفض روب ـ غرييه وجماعة «الرواية الجديدة» هم أيضاً إعطاءه وظيفة تزيينية ولا يسعون لجعله وسيلة نحو الموضوعية، ولكنهم في المقابل يهتمون بقدرته على استثارة المتخيل، وعلى كونه بحركيته (بالإشارة إلى وضع الصورة السينمائية) محرك النتاج مؤخراً. عمد ج. بيريك، بمتعة لا تخلو من سخرية إلى اقتراح كتابة وصفية تقوم على المقاربة، على نماذج غير أدبية، على الجرْد والتصنيف لإعادة النظام إلى العالم.

والواقع فإن الوصف قريب من الخطاب البرهاني، ومن الإثارة الموحية. قد يأخذ شكل لوحة، أو «بورتريه»، شكل جردة أو إحصاء للبنى والوظائف، وإذا تجاوزنا الحقل الأدبي فإنه قد يهتم بالكاتالوجات وعمليات التعداد والإحصاء.

أثارت الكتابة الوصفية منذ بداياتها ردود فعل متباينة. غالباً ما جرى انتقاد الإفراط في ذكر التفاصيل باعتباره يهدد سهولة قراءة النص بسبب قلة جدواه: أشار بوالو في *«فن الشعر»* (1674) إلى ما سماه «تفصيل عديم الفائدة ووفرة عقيمة». رغم استخدامه في أنواع عدة بفضل قدرته على الإيحاء، وقوته العاطفية، فلقد أثار الوصف غالباً قلقاً وانتقادات، بحيث أنه ومنذ العصور القديمة تم تقييده بالعديد من القيود الشكلية. فرض عليه المنظرون الإيجاز، شدة الصلة بالموضوع، الانسجام الداخلي والخارجي، الابتعاد عن التضخيم أو الإفراط في كل ما من شأنه الإساءة إلى هذا الانسجام. يبدو الشعر بشكل خاص مرتبطاً بالممارسة الوصفية منذ هوميروس وصولاً إلى *«أوصاف ـ تحديدات، موضوعات، الفن الأدبي»* لبونج، والتي ستتوسع منتشية بالاستقلال مروراً بفن الشعارات الوسيط، *«اللوحات الباريسية»* لبودلير (*«أزهار الشر»* 1857م) *«إشراقات»* رينبو 1886)، بل وحتى صفحات النثر الشعري لروسو وشاتوبريان. في تلك الأثناء اعتبر مالارميه الوصف غاية في النثرية، وبالنسبة لفاليري

فإنه يرى أن هناك مفارقة بين الوصف «القائم على الجرد ضمن نظام ما» والشعر الذي يستدعي خيار التطلب.

هناك عثرات أكثر أهمية، هي قضية الحدود بين الوصف والسرد. ليس سهلاً دائماً تمييز الوصف وهو مسألة موازاة وعرض النموذج الكنائي (خاصة وصف الأعمال) ليس سهلاً دائماً تمييزه عن السرد، ومع ذلك فهو يختلف عنه لأن مضامينه نموذجية ومتوقعة (تقوم على مواضعات ثقافية) وأفعاله مقولبة تتوالى ضمن نظام منتظر غالباً ما يتقيد بالزمنية خلافاً للأفعال المتضمنة في سرد حقيقي. لاحظ ج. جينيت (1966) أنه في كثير من الأحوال تبقى الحدود بين نص وصفي ونص سردي غير واضحة رغم الاستناد إلى العديد من المعايير لتبيان الهوية (الآخذ بعين الاعتبار وضع الشيء الموصوف، طريقة وجوده الزمنية أو المكانية، التحاليل السيميائية أو الألسنية). سعى ف. هامون هو الآخر إلى الخروج من المأزق باللجوء إلى اختلاف «الأهلية» و «أفق التوقع» المفترضين لدى قارىء الوصف والسرد. هذا التصريح الأخير هو من وجهة نظره أهلية من الطراز «المنطقي»، الوصف هو أهلية «معجمية»، الإحاطة بمعرفة موسوعية (تكون مصحوبة بمتعة خاصة). يضاف إلى هذا أن الاهتمام الذي يوليه هامون إلى العمليات المحققة في الملفوظ الوصفي سمح بتجاوز المعارضة التقليدية بين السرد والوصف: بعض الأفعال المقولبة وبالتالي المكرورة والمتوقعة (ممارسة مهنة على سبيل المثال) يمكن اعتبارها وصفية واقعاً. إذن هي تبدو له شأنها شأن كل وصف كما لو أنها توسع لفظ كنائي لجذر لغوي، لموضوع مركزي معلن أو غير معلن («يستدعي» وصف منزل تعداد أجزائه، عمل نحات، تعداد سلسلة من الأحداث المتوقعة، القطع، الطَّرْق، الصقل، إلخ).

Adam J. M., Petitjean A., *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989. - Galand-Hallyn P., *Le reflet des fleurs, Descriptions et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1989. - Genette G., *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969; «Frontières du récit», *Communicationss*, 1996, n° 8. - Hamon P., *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991. - *Arts poétiques des XII^e et XIII^e s.*, E. Faral (éd.), Paris, Champion, 1971 (rééd).

جان لوبال

راجع: المقطوعة الوصفية؛ الشعار؛ الابيديكتيكي، البرهاني؛ الفضاء؛ الصورة؛ الإيمائية؛ البورتريه؛ المرجع.

الوصية — TESTAMENT

راجع: الخطاب التأبيني

الوضعية POSITIVISME

الوضعية مذهب، ثم نظام فكري، سعى خلال القرن التاسع عشر، أن يقوم كعلم انطلاقاً من ملاحظة «الوقائع المادية والملموسة» معارضاً التصورات اللاهوتية والماورائية للعالم. استلهم العديد من الكتاب والنقاد ما قدمته في الميدان التاريخي والاجتماعي.

ماهى الأب المؤسس للفلسفة الوضعية أوغيست كونت (1798 ـ 1857) الوضعية مع «ما هو واقعي». اعتبر، في *«محاضرة عن العقل الوضعي»* (1844) أن الملاحظة الحقيقية، هي القاعدة الوحيدة الممكنة للمعارف «المتكيفة بحكمة مع الحاجات الحقيقية». استنتج من ذلك قاعدة أساسية «كل طرح لا يمكن رده بدقة إلى ملفوظة بسيطة لحدث، لا يمكن أن يقدم أي معنى مفهوم»، مما سمح له بتقديم التعريف الآتي: «إذا عدنا إلى المعنى الأكثر قدماً، والأكثر تداولاً، فإن كلمة وضعي تعني الحقيقي نقيضاً لكلمة وهمي».

أعلن أوغيست كونت انتسابه إلى كل من نيوتن وكوندورسيه في آن معاً. لا يمكن تصور العلم الوضعي ـ أو بتعبير أدق التفكير الوضعي ـ خارج التاريخ الذي حمل نور التجربة التي تخلصت من تشوش الماورائيات، ومن مقاربات الخيال. ينبغي للبحث التاريخي أن يصل إلى درجة من الدقة تنسجم مع قوانين الطبيعة، لأن النظام الطبيعي، ناجم عن مجمل القوانين الحقيقية «فيما يتعلق بالتقدم، فإنه يجد اليوم في مجمل الدراسات العلمية تجليه الذي لا ينازع». ذلك لأن الماورائيات واللاهوت بحكم «طبيعتهما المطلقة» لا يمكنهما تحقيقه.

متيقناً من هذا الأمر، باحثاً عن القوانين القادرة على كشف المسيرة المستمرة والمحتومة للمعرفة، ربط أوغيست كونت بين «القاعدة» و«التقدم». رأى أن «الوسط هو المنظم الرئيس للبنية». الأدلة، الوقائع، الحقيقة، هي الكلمات الأساس للوضعية، التي تقدم البحث عن الكيف على حساب اللماذا. القريبون، مثل ستيوارت ميل، والاتباع والورثة مثل تين (*«مدخل إلى تاريخ الأدب الإنكليزي»*، 1863 ـ 64) رغم تبيانهم أو نقدهم لمبالغات المؤسس، أو هفواته، أكدوا على شبه هيمنة الفلسفة الوضعية في نهاية القرن التاسع عشر، على جميع العلوم، والعلوم الاجتماعية تحديداً. كان ليتريه، الأكثر شهرة، وصاحب الصوت المسموع، من بين دعاة الفلسفة

الوضعية. أكد على انتصار «الفكر الوضعي»، الذي سد جميع المنافذ على الفكر اللاهوتي والماورائي «بكشفه وعلى التوالي علة وجود جميع الظواهر المنظورة، واستحالة الوصول إلى شيء فيما وراءها». ولهذا، فإن «العلم الاجتماعي» يشكل «نهاية جميع العلوم الأخرى، ومنه تنطلق الاتجاهات» (*معجم القرن التاسع عشر*).

غذت هذه الرسالة المتفائلة قسماً كبيراً من التاريخ الأدبي عند منعطف القرن التاسع عشر والقرن العشرين (لانسون) في اللحظة التي كانت هذه تتخذ وضعيتها كمذهب شرعي. أثرت بادىء الأمر على الكتاب الذين تبعوا المشروع البلزاكي بجعل الرواية شكلاً من أشكال التحريات الاجتماعية. تزعم مقدمة *«جيرميني لاسيرتيه»* (1865) للأخوين غونكور، تزعم أنها تدرس بطلة تنتمي إلى أحط الطبقات الاجتماعية، بدقة وصرامة الطبيب السريري أو عالم البيولوجيا. *«تيريز راكين»* (1867) لإميل زولا، تستند هي الأخرى إلى عبارة تين الذي يرى أن «الرذيلة والفضيلة هما نتاجان مثل السلفات والسكر». حددت الرواية الطبيعية بأنها رواية قوامها التجربة، وأنها تستوحي منهج الدكتور ك. برنار (*«الطب التجريبي»*، 1865).

متماهياً مع الإثبات بواسطة الوقائع، ساهم المنهج الوضعي بقوة، على الإقناع بحقيقة اكتشافاته. بإعطائه الأولوية لما هو معلوم، ثمن الوصف على حساب تحليل ظروف احتمالات تجربة أو حدث تاريخي. في مرحلة مبكرة جداً من القرن العشرين، تعرضت الوضعية للنقد من قبل العلماء والمؤرخين، إلى حد أنها اعتبرت إيديولوجية. في الأدب، هاجم ڤاليري والشكلانيون حججها، قبل أن يجردها النقد البنيوي من شرعيتها الأكاديمية. الأكثر عدوانية، كان بدون شك، المؤرخ مارك بلوخ: «حاولت الوضعية دون طائل، الزعم بإلغاء فكرة السبب من العلوم، وشاءت أم أبت فإن كل عالم طبيعي، وكل عالم حياة يفكر بـ«لماذا» وبـ«لأن». ولنقل بكلمة واحدة، لا يجوز افتراض الأسباب في التاريخ. يجري البحث عنها». (*«تقريظ للتاريخ أو حرفة المؤرخ»*، 1974). في البحث الأدبي؛ وبنسبة أقل في الإبداع، وفي بداية القرن الواحد والعشرين، ورغم الإرادات المنثنية إلى الوراء لبعث وقائع يقينية، لم تعد الوضعية هي التي تقود المعاصرين.

Comte A., *Discours sur L'esprit positif*, présentation Annie Petit, Paris, Librairie J. Vrin, 1995. -Kremer-Marietti A., *Le positivisme*, Paris, PUF, 1982. -Muller M., *De Descartes à Proust*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1947.

ميشال ريو ـ سارسي، پول آرون

راجع: الواقعة الأدبية؛ الإيديولوجية؛ الطب؛ المذهب الطبيعي؛ العلوم والآداب.

الوقائع (أخبار تاريخية) CHRONIQUE

من أصل يوناني (مبنية على *chronos*، الزمن) لم تستخدم هذه الكلمة من قبل مؤرخي العصور القديمة للدلالة على نوع خاص (ومع ذلك فقد ألف كورنيليوس نيبوس *«كرونيكا»* ـ فقدت ـ تحوي مختصراً لأهم الأحداث التاريخية مع ذكر تواريخها). استعملت الكلمة في العصر الوسيط للدلالة على مؤلفات تاريخية تتبع الترتيب التعاقبي للأحداث التي حفظتها الذاكرة. وبمعنى مستمد مما سبق استخدمت اعتباراً من القرن التاسع عشر للدلالة على حلقة من الروايات التي تصور حياة أسرة ما (راجع: الرواية العائلية). وبمعنى آخر، فهي تدل أيضاً على مقال في جريدة يعالج أخبار الساعة في مجال محدد، مصحوباً في الغالب بتفسير وتعليق.

يعود التقليد الوسيط للوقائع إلى *«القوانين الوقائعية»* لايزوب دي سيزاريه (265 ـ 340) والتي يتألف قسمها الأول من وقائع مقارنة لمختلف شعوب العصور القديمة والعبرانيين، والقسم الثاني موجز للتاريخ العالمي. الرواية المكتوبة باللاتينية والتي أكملها سانت جيروم المعروفة باسم *«كرونيكا»* كرست اللفظة. عدد من المجموعات والتتمات استعادت اللفظة وصولاً إلى *«المرآة التأريخية»* لمؤلفها ڤنسان دي بوڤيه (القرن الثالث عشر). النص الأكثر شهرة في القرن الثاني عشر هو *«الكرونوغرافي»* لسيجبير دي جونبلو. كما كتبت وقائع تتناول الحملات الصليبية أو الوطنية: *«وقائع دوقات النورماندي»* التي كتبها بينوا دي سانت ـ مور بالفرنسية لهنري الثاني بلانتاجينيه (1170)، *«وقائع دي سانت دينيس»* (1250) التي تناولت باللاتينية أولاً ثم بالفرنسية تاريخ ملوك فرنسا. *«وقائع دي فرواسار»* (حوالى 1370 و1400) تروي مجريات حروب وكبريات أحداث القرن الرابع عشر في فرنسا وفلاندرة وإنكلترا.

بمراعاتها التسلسل الزمني للرواية التاريخية تبدو الوقائع رمزاً للتأريخ الوسيط. استعيدت اللفظة في القرن التاسع عشر للدلالة على روايات تاريخية أو شبه تاريخية *(وقائع ملك شارل التاسع)* لميريميه (1839)، *«وقائع إيطالية»* لستندال (1865)، *«وقائع عين البقرة»* (1830 ـ 1832) مجموعة طرائف تتناول «القرن العظيم» لمؤلفها (ج. توشار لافوس). عندما يتناول الأدباء التاريخ والمجتمع بالدراسة يرسمون لهما شكلاً تقريبياً: هذا ما فعله زولا في *«روجون ـ ماكار»* عندما عرض لنا وقائع أسرة في ظل *«الإمبراطورية الثانية»* وما فعله فيما بعد ديهاميل في *«وقائع باسكييه»* (1933 ـ 1944). اتسع مدلول هذه الكلمة مع الأيام، وهذا ما تؤكده الحكايا والمرويات الواردة تحت عنوان «وقائع»: نصوص هي إلى حد ما أقرب إلى السيرة الذاتية:

«الوقائع الزوجية» لجوهاندو (1938)، *«وقائع هضبة مون ـ رويال»* لترمبليه 1978 ـ 1989)، حكايا رحلة *«ب، موران وقائع القرن العشرين»*، 1930) وهناك قصائد أيضاً (أ. دهوتيل *«وقائع خرافية»* (1960).

في اللغة الصحافية تقدم الوقائع مقالات على صلة بالواقع الراهن تعالج بانتظام موضوعاً معيناً وتستخدم اللفظة في مجال النقد تحديداً: *«اثنينيات»* (1849) سانت بيف هي «وقائع» كما هو الحال مع مقالات غوتييه، باربيه دوريفيلي، ميربو أو في أيامنا بيرتران ـ بوارو ـ ديلبيك مثلاً، والتي يمكن أن تجمع في كتب (اراغون، *«وقائع»* (1947 du bel canto).

ترث الوقائع في جزء منها الوقائع العالمية، وفي قسم آخر ترث «الحوليات» التي تروي الأحداث سنة بعد سنة. وهي بهذا تتميز عن التاريخ الذي يمتاز بالوحدة ويتلاءم مع قواعد البيان بحيث يتم ترتيب الأحداث وتبيان العلاقات السببية فيما بينها وتقديم حكايا نموذجية ذات قيمة أخلاقية. يفترض التاريخ نظرياً، شهادة المؤلف ورؤية تفسيرية، فيما تشكل الوقائع مجرد تسجيل للأحداث مع مراعاة التتابع الزمني.

مراعية للنظام الزمني الذي أخذت منه الأحداث التي جرت في العالم الذي خلقه الله، تجسد الوقائع نتاج مؤرخي العصر الوسيط وتنسجم مع المفهوم المسيحي للنظام الزمني. ولهذا، ومنذ «النهضة» فإن هذه اللفظة أخذت تستعمل بطريقة أقرب إلى الحط من قدر هذا التقليد والتعامل معه باستعلاء.

لننظر ماذا حدث لها فيما بعد. استند التوسع في استخدامها بدءاً من القرن التاسع عشر على فكرة «تكملة الأحداث»: تعرض الحدث يوماً بيوم، تكسب الوقائع المعنى الصحفي، متبعة التنظيم التاريخي، تذكرنا «بالوقائع الروائية» بيد أن فكرة الشهادة على الحدث وشرحه وتفسيره باتت هي الغالبة.

Angenot. M., "La chronique parisienne" in 1889. *Un état du discours social,* Longueil, Le Préambule, 1989, p. 547-550. - Bushinger D. (éd). *Chroniques nationales et chroniques universelles,* Gŏttingen, 1990. - Gunbée B., "Histoires, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge", *Annales ESC.,* 1973, 28, p. 997-1016; *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval,* Paris, Aubier-Montaigne, 1980. - Poirion D. (éd)., *La chronique et l'histoire au Moyen Âge,* Paris, 1984.

كريستوفر لوكن

راجع: الحرب؛ التاريخ؛ التأريخ الرسمي؛ الصحافة؛ الأدب الوسيط؛ الرواية، الرواية العائلية.

الوهم ILLUSION

راجع: الإيمائية؛ التلقي

ي

اليهودية JUDAÏSME

في الواقع لم يشكل الكتاب اليهود باللغة الفرنسية بعامة، لم يشكلوا في الحقيقة تياراً مستقلاً نسبياً لما هو الحال مع نظرائهم الأميركيين وذلك بسبب قابلية الثقافة الفرنسية لعملية الدمج. وبالتالي لم يبق أمامنا سوى الاكتفاء بعبارة مسطحة من مثل التي قالها حنان ليهرمان: «العنصر اليهودي في الأدب الفرنسي» عبارة فضيلتها أنها ترغمنا على تبيان معايير إرساء هذا المفهوم واحداً واحداً.

أن نعتبر اليهودية كدين أحد مكونات الأدب الفرنسي يفترض التساؤل إلى أي مدى استطاعت التكيف مع معايير الأدب الدنيوي، وهذا خارج عن نطاق الحالة الفرنسية. انطلاقاً من أصل الكتَّاب؟ يفترض بنا هذا أن نأخذ بعين الاعتبار أولئك الذين يتحدرون من أرومة يهودية أمثال فرنسيس دي كرواسيه، هنري ديڤرنوا، تريستان برنار، أندريه موروا، إلسا ترييوليه وآخرين كثر ولكنهم اندمجوا تماماً ولم يهتموا كثيراً بدين وثقافة منشئهم. بقي الأدباء الذين يتحلون بهاتين الصفتين في آن معاً. في ثلاثينيات القرن الماضي وبدفع من أدموند فليغ وأندريه سبير، ظهر تيار أدبي حول هذا الانتماء المزدوج. حاول أندريه جيد معالجته باعتباره كياناً منفصلاً، ولكنه بهذا طرح مشكلة التمييز. وعلى عكس هذا، حاول ألبير تيبوديه الربط بين هذين الشقين بالحديث عن «ثنائية فرنسية ـ سامية» غير أن فلسفته السامية وقعت في نفس تناقض الخصوصية التي قال بها جيد: لا يمكن الفصل بين هذين الشقين ولا مزجهما، وعملية الربط بينهما هي الدينامية والرهان، وخاصة على الصعيد الأدبي.

إذا كان التسامح والاضطهاد تعاقبا طوال قرون، وإذا كانت فرنسا لم تعرف مثقفين يهود ولزمن طويل عاشوا هذه الحال، فإن الصورة النمطية لليهودي المتعطش للغنى، وصورة الحياة السرية الخاصة بهذه الجماعة «اليهودي التائه»، شكلت أرضية مشتركة مقرونة بإدانة الكنيسة الكاثوليكية لهذا الشعب الذي عدم المسيح. ظهر أوائل الصحفيين الذين يرجعون إلى أصول يهودية بعد «الثورة» و«الإمبراطورية» في الوقت الذي بدأ فيه يهود شرق وجنوب ـ غرب فرنسا يندمجون في المجتمع الفرنسي. شاتوبريان ولامارتين اللذان زارا القدس (أورشليم) بهدف البحث في المصادر اليهودية للمسيحية بخاصة، أعادا الاعتبار إلى «اليهودي التائه» وسائر «الملعونين» المقارنين بهم. اهتم عدد من تابعيهم بالتيارات المقموعة في الموروث اليهودي والمسيحي، الباطنية والقبلانية، وغذى مثقفون يهود، ألكسندر ويل بخاصة أفكار نيرڤال وفلوبير. سرعت الإمبراطورية الثانية في عملية إندماج اليهود بالاعتماد على الأوساط المصرفية والمقاولات ونصبت جاك أوفنباخ مدافعاً عن النظام. «البارناسية» التي تقوم حيويتها على أدباء غالباً ما كانوا يعودون إلى أصول متوسطية، استقبلت كاتبين من جماعات «جنوب ـ فرنسا» افراييم ميخائيل ولازار برنار اللذين أبرزا بعض الموضوعات الميتولوجية العبرية. في بداية الجمهورية الثالثة تولى أدباء يهود مثل ايجين مانويل وغوستاف كان مسؤوليات رسمية في الثقافة والتعليم. يبدو أن «غوستاف كان» بفعل تشبعه بالآيات التوراتية الكتّاب: استمروا في الحفاظ على طريق يصل إلى الثقافة العبرية في وقت حاولت فيه التيارات الطليعية تجديد النماذج المسيحية واليونانية ـ اللاتينية. أما الرمزية فقد انصرفت نحو استلهام الإنكليز والألمان. غالباً ما قام أدباء يهود ينتمون إلى «شرق فرنسا» أو إلى الثقافة الألمانية بدور الوسيط بين الثقافتين: هذا ما فعله الأخوان ناتنسون بتأسيس مجلة *«لا ريفي بلانش»* (التي سماها دريمون المعادي للسامية *«المجلة اليهودية»*). يلاحظ إندماج الأدباء اليهود في الحياة الاجتماعية في المسرح بشكل خاص: فرض أوفنباخ نموذج «الحياة الباريسية»، جلى جورج دي بورتو ـ ريش وهنري برينستين في مسرح الجادة. عندما عصفت معاداة السامية مع قضية دريفوس انضم لازار برنار ـ الذي صار برنار لازار ـ إلى التيار الفوضوي الاشتراكي واعتمد أسلوب «الأنبياء» ليحتج بصنف على الظلامات الاجتماعية والأخلاقية الجديدة واصفاً بؤس الجماعات اليهودية في أوروبا الغربية. أثار هذا النوع من الأشخاص ومن الموضوعات اهتمام بيغي، ديهاميل

ومارتن دي غار، كما نجده في *«بحث»* بروست. في بداية القرن العشرين ساهمت فكرة النسبية في إقامة نوع جديد من انتروبولوجيا المتخيل المتضمن العلوم (اينستين) والتحليل النفسي (فرويد) والظاهراتية (هيسيرل) والفلسفة (برغسون) وعلم الاجتماع (ليڤي ـ بريهل، ديركهايم، موس) فقه اللغة (سيلڤين ليڤي) والتاريخ (مارك بلوخ) والأدب أيضاً (حال بروست): ينتمي عدد من هؤلاء الأدباء إلى الجماعات اليهودية في «شرق ـ فرنسا». في نفس الوقت انكب مارسيل شوب على دراسة الباطنية ولغة «فييون» وجان ـ ريشار بلوخ على دراسة اليهودية الألزاسية، وغدا ارمان لينيل المدافع عن يهودية كومتا ـ فينيسين ولانغ ـ دوك، خلّد هنري هيرتز جذوره الألزاسية. ساهم ماكس جاكوب في توسيع الانفتاح الدولي لفرنسا بانضمامه إلى ابولينير (مراسل، من بين آخرين لمجلة الجماعة اليهودية في سالونيك) وإلى بيكاسو، وفرض نفسه كنموذج مثالي «لصورة فنان بهلوان» تهريجي ومسيحوي في آن والذي حوله موته في معسكر «درانسي» إلى «شهيد» يهودي. ساهم هؤلاء الكتاب في إقامة جسر بين ثقافات وآداب المناطق الفرنسية وبلدان أوروبا والمتوسط التي قدموا منها.

أوقفت الحرب العالمية الأولى هذه الحركة بشكل مؤقت، ثم عادت إلى طبيعتها في مرحلة ما بين الحربين. شارك كتّاب يهود في حركتي الدادية والسريالية. لجأ عديدون منهم ينتمون أصلاً إلى مجموعات أقلوية أو تقيم في المناطق الحدودية، لجأوا إلى سويسرا مثل تريستان تزارا المتحدر من جماعة رومانية صغيرة. رجع ايفان غول المتحدر من جماعة الزاسية إلى النماذج التوراتية والقبلانية في مسرحه، وتوسع في شعره بشعرية التيه. اتخذ هذا الموضوع شكلاً أكثر صحفية وأكثر مألوفية في كتابات جوزف كيسيل الذي جاب العالم. عدد آخر من الكتاب اليهود المتحدرين من مناطق «الشرق» اهتموا بجماعات منشئهم واقتربوا من الحركة الصهيونية التي أخذت تسعى لتنظيم نفسها في فرنسا. قام كل من أندريه سبير وإدموند فليج على تثبيت موروثهما بقصائد يهودية الاستلهام، وبانطولوجيا عن اليهودية الفرنسية. هذه الحركة الثنائية القائمة على الاندماج والمطالبة اليهودية اتسعت لتشمل جماعات أخرى. حاول كل من ألبير كوهين، إليان ج. فينبر، وبيار نيراك الحفاظ على قسم من موروثهم اليهودي ـ المتوسطي ومواجهة النموذج الفرنسي في آن. استعادوا رسوم وحكايات يمكن أن تقارب في «الشمال» الموروث الرابيلي «الكرنفالي»، وفي «الجنوب» حلقه «جحا الساذج» (جُحا، جحا، إلخ بحسب البلاد) والتي صورها أيضاً إدمون جابس (في بعض أقسام *«كتاب الأسئلة»* وألبير ميمي *«العقرب»*). ثم انضم

إليهم ممثلون عن الجماعات اليهودية ـ الرومانية، غيراسيم لوقا، بول باون. بنجامين فونداان الذي ركز على موضوع التيه اليهودي مماثلاً إياه مع ما حدث لإيليس.

بعد الحرب، كان أندريه شوارتز ـ بارت وايلي ويزيل من بين أوائل من شهدوا على الشهادة اليهودية. استغرق هذا الموضوع فترة من الزمن قبل أن يدخل إلى الوجدان الفرنسي، ولكنه اتخذ مع السنين أهمية متزايدة. ساهم سارتر المعني بهذا الموضوع باعتباره نصف ـ يهودي بهذا عبر كتابه «*تأملات في المسألة اليهودية*». ساهمت «الشوا» بإعادة النظر في بعض قيم «الحداثة» خاصة مسألة الإيمان بتقدم «التاريخ» في اتجاه واحد، اهتم بها أيضاً كل من مانيس سپيربير، ارنولد مانديل، آنا لانغفيس، دافيد شنيرت، كلود فيجيه، ادموند جابيس وباتريك موديانو، عمق فلاديمير جانكيليڤيتش التفكير حول «الشر» وأعاد إيمانويل ليڤيناس انطلاقاً من نصوص يهودية، أعاد الاعتبار إلى الغيرية. ساهم تيار الأفكار هذا بإعطاء بعد أخلاقي ونفسي جديد للأدب وللنظرية الأدبية وبربطهما بالفلسفة (ليفيناس، سارتر، ارون، ميرلو ـ پونتي). أعاد كل من رومين غاري وجاك لانزمان فتح الأفق الأوروبي والشامل باستحضار سياحات تربطه أحياناً بالدعابة والمرح في المعاش اليهودي. بعد فترة وجيزة قدمت موجة جديدة من الكتاب والمثقفين إلى فرنسا إثر تحرر المستعمرات مما عمل على تعزيز انفتاح النموذج الثقافي الفرنسي. صار ألبير ميمي صوت الحركة المناهضة للاستعمار مستحضراً معاناة جماعته اليهودية التونسية الأصل. أرسى ادمون جابيس الذي بدأ مسيرته الأدبية في مصر طريقة في الكتابة حيث يجمع الكتاب ما بين أشكال نوعية عبرانية ويهودية («أقوال» الحاخامات، قبلانية الأحرف والأعداد، «حكاية حياة» محطمة، جوامع الكلم...) وفرنسية (الرواية، اليوميات، الشعر المنثور). استعاد جاك دريدا هذه العناصر في أفكاره حول «التفكيكية» الـ «différ(a)nce» (الاختلاف المرجأ) و«*dissémination*» (الإنتثار). بنى هنري ميسكونيك شعريته على نظرية في الترجمة والإيقاع الذي استمده بخاصة من ترجماته العبرية. شكلت الـ (OuLiPo) والتصورات التلمودية والقبلانية مرجعية كل من جورج بيريك ومارسيل بينابو. وأخيراً ساهم سيرج دوبروفسكي وهيلين سيكزو في إرساء «التخيل الذاتي».

Feigelson R., *Écrivains juifs de langue française*, Paris, Jean Grassin, 1960. -Horn P. L., *Modern Jewish Writers of France*, New York, E. Mellen, 1997. -Lehrmann C., *L'élément juif dans la littérature française*, Paris, Albin Michel, 1961. -Lévy C., *Écritures de l'identité- Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, 1998. -Mendelson D., «Proust et le judaïsme», *in* Barnavi E. et Friedlander S., *Les Juifs et le XX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

داڤيد ماندلسون

راجع: الكتاب المقدس؛ النفي (المنفى)؛ الحرب؛ فلسطين المحتلة (إسرائيل)؛ الدين.

اليوتوبيا (الوهم، السراب...) UTOPIE

ظهرت الكلمة سنة 1516 عنواناً لكتاب ألفه توماس مور، ونشره باللاتينية، وهي منحوته من اليونانية «*ou*» (لا) و«*topos*» (مكان). يجري هذا «الاختراع الأدبي في جزيرة يحكمها «*Utopus*»، ويعيش سكانها (الطوباويون) جماعة تحت ظل حكومة مثالية، في سعادة كاملة، ولا يعرفون ما هي الملكية الفردية. منذ بداية القرن الثامن عشر، أخذت الكلمة تستعمل للدلالة على الخيالات السياسية التي تعتبر أحلاماً، غير واقعية، وغير قابله للتطبيق، حتى وإن كانت قد كتبت في الماضي (وصولاً إلى «*جمهورية*» أفلاطون، القرن الخامس ق.م). حتى وإن كان محدداً بالزمان لا بالمكان، يسمى هذا النوع من الحكايا Uchronie، وفي بعض الحالات العلم، الخيالي. عندما ينتقد أوضاعاً معينة ويقدم لها وصفاً عجيباً، يسمى نقيض اليوتوبيا.

من حيث المبدأ تغطي اليوتوبيا حقائق مختلفة. إنها من جهة، نزوع طبيعي للعقل لبناء نظم اجتماعية أفضل (وهذا ما أسماه الفيلسوف ا. بلوخ سنة 1954 «مبدأ الرجاء»). وبهذا المعنى، فإن لليوتوبيا تاريخ طويل، يتبدى في الفلسفة، والسياسة، وعلم الاجتماع. إنها تعني من جهة ثانية فئة من النصوص الأدبية التي هي حكايا خيالية، تصور نظاماً اجتماعياً يقع خارج زمن النطق بها.

ظهرت سلسلة من المؤلفات في الموروثات القصصية الكبرى لهذا النوع. أجرت «*يوتوبيا*» مور (1516) مقارنة بين إنكلتره و«جزيرة يوتوبيا»، من خلال رحالة، هو البطل ـ الراوي. يتحدد الآخر بالجغرافيا في «*مدينة الشمس*» لكامبانيلا (1623) وفي «*أطلنطا الجديدة*» لبيكون (1621)، في القرن السابع عشر، تضمنت المؤلفات التالية «تيليماك» (1699) لفنيلون، «*كانديد*» (1761) لڤولتير، «*الأركادي*» لبرناردين دي سان بيار، و«*بول وفيرجيني*» (1787)، «*ملحق لرحلة بوغنفيل*» (1796) لديدرو، وفي بريطانيا «*رحلات جيلفر*» لسويفت (1726)، تضمنت هذه المؤلفات وصفاً لمجتمعات مثالية، وكانت بذلك تعبر عن رغبة في مثل ذلك وعن نقد للواقع الاجتماعي في آن. تشعبت الرحلات على نطاق واسع في المكان («*دول وإمبراطوريات القمر*» لسيرانو دي بيرجيراك 1657) أو في الزمان («*العام* (2440) لسيباستيان ميرسييه 1771). بدلت الثورة الفرنسية ثم ظهور البروليتاريا على المسرح العام، وضعية اليوتوبيا الأدبية. أخذت تنادي بآمال؛ أخذت تتخذ من وجهة النظر السياسية منحى ملموساً. أكدت مؤلفات شارل فورنييه، وهنري دي سان ـ سيمون

«رحلة إلى إيكاري» (1839)، واتيان كابيه، أكدت على هذا التلاقي بين اليوتيبيات السياسية والأدبية. في نهاية القرن التاسع عشر، وفي القرن الذي تلاه، طرحت المضادة ـ لليوتوبيا أسئلة جديدة على السلطة السياسية وادعاءاتها بتنظيم المجتمع. حمل الراية بعدها العلم ـ الخيالي، الذي ارتاد هو الآخر عالم المستقبل وقيم الجماعة البشرية (مثلاً «*1984*» ج. أورويل 1949).

يشتمل هذا التقليد الأدبي الغني على تنويع كبير للأشكال النصية: ينطلق هذا من نقد «الأخلاق والسياسة المبتذلة» (*«قانون الطبيعة»* موريللي، 1755) إلى إسقاط مستقبل ما ضمن زمن يطول أو يقصر («العام 2440» لسيباستيان ميرسييه 1771)، وقد يكون حكاية ـ مثل: *«تيليماك»* لفينيلون، أو قصة خيالية: *«رحلات جيلفر»* لسويفت، أو حتى رجاء فلسفياً *«مخطط للوحة تاريخية لتقدم العقل البشري»* مذيلة بـ«نبذة عن أطلنطا» لكوندورسيه (1793 ـ 1794).

تشكل اليوتوبيا نوعاً أدبياً من دون شك، ولكن هذا المفهوم كان موضع نزاع شديد. إنه يشكل في كل حال تقليداً لا يمكن التفكير فيه عن طريق الخيال فقط. لا يمكن فصله عن الحاضر. «داخل التاريخ تغدو كل الاحتمالات ممكنة، وهنا فقط، يصبح *«الجديد»* هو الآخر ذو طبيعة تاريخية» (أرنست بلوخ). تبدو يوتوبيا ما دائماً غير قابلة للتحقق من وجهة نظر الحاضر والنظام القائم. «تعتبر حالة فكرية معينة طوباوية إذا اختلفت مع الحالة القائمة التي أنتجتها» (كارل مانهيم *«إيديولوجيا ويوتوبيا»* مترجم عن الإنكليزية، باريس، ريڤيير 1956 [1952]، ص. 124). وبتعبير آخر، غالباً ما كثفت اليوتوبيا أفكاراً انقلابية لأنها تميل إلى تغيير العلاقات الاجتماعية. وإذا كانت هذه الكلمة من حيث اشتقاقها تحيل إلى المستحيل، فإن الفكرة والإيماءة والوظيفة النقدية لليوتوبيا تحمل سمة انقلابية. لكن، غالباً ما يكتشف الرحالة في البلدان الخيالية التي يزورها، خلف الانسجام الظاهر مصادر للألم، فاليوتوبيا تحمل اضطرابها معها.

Baczro B., *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978. -Racaut J.-M., *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1751*, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1991. - Ronzeaud P., *L'utopie hermaphrodite: «La Terre australe connue» de Gabriel de Foigny (1676)*, Marseille C. M. R. 17, 1982. - Trousson R., *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'ULB, 1979. -Coll.: *L'utopie en questions*, M. Riot-Sarcey (dir.), Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2001.

ميشال ريو ـ سارسي، پول آرون

راجع: الفضاء؛ الخرافة؛ المتخيل؛ التاريخ؛ الإيديولوجية؛ السياسة؛ الأهجية.

فهرس المصطلحات
عربي - فرنسي

[أ]

[ح]

[خ]

[د]

[ذ]

[ر]

[ز]

[س]

[ش]

[ص]

[ط]

[ظ]

[ع]

[غ]

[ف]

[ق]

[ن]

[هـ]

[و]

[ي]

فهرس المصطلحات

فرنسي - عربي

[V]

[T]

[U]

[Q]

[R]

[P]

[L]

[M]

[J]

[F]

[G]

[D]

فهرس المصطلحات
فرنسي - عربي

[A]

تقديم المؤلفين

Présentation des auteurs

ADAM Jean-Michel, professeur à l'Université de Lausanne

AMOSSY Ruth, professeur à l'Université de Tel Aviv

ARON Paul, directeur de recherches au FNRS, professeur à l'Université libre de Bruxelles

AUBERT Nathalie, Lecturer Brookes University

AUDET René, doctorant au Centre de recherches sur la littérature québécoise (CRELIQ), Université Laval

BAETHGE Constanze, assistante à l'Université d'Osnabrück

BASCH Sophie, professeur à l'Université de Mulhouse

BEAUDET Marie-André, professeur à l'Université Laval et chercheure au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)

BENOIST Michèle, professeur, docteur de l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle

BERNIER Marc André, professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières

BERTRAND Jean-Pierre, professeur à l'Université de Liège

BLOCKER Déborah, membre du Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Histoire du Littéraire (GRIHL)

BOISSINOT Alain, inspecteur général de l'Éducation nationale, professeur associé à l'Université de Cergy-Pontoise

BOMBART Mathilde, ATER à l'Université de Montpellier, membre du GRIHL

BORDAS Éric, professeur à l'Université de Paris III

BUSQUE Anne-Marie, doctorante à l'Université de Montréal

CANOVA-GREEN Marie-Claude, professeur à Goldsmiths' College, Université de Londres

CANTIN Annie, étudiante au doctorat et membre du CRELIQ

CARON Pascal, étudiant à l'Université du Québec à Montréal

CAZANAVE Claire, allocataire monitrice normalienne à l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle, membre du GRIHL

CERQUIGLINI Bernard, professeur à l'Université de Paris VII, directeur de l'INALF

CHALONGE Florence de, maître de conférences à l'Université de Lille III

CHASSAY Jean-François, professeur à l'Université du Québec à Montréal

CHEVALIER Jean-Frédéric, maître de conférences à l'Université de Reims

CLAISSE Frédéric, doctorant à l'Université de Liège

COLLET Olivier, maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Genève

DAUNAIS Isabelle, professeur à l'Université Laval

DÉCARIE Isabelle, chercheure à Harvard University

DELVAUX Martine, professeur à l'Université du Québec à Montréal

DENIS Benoit, assistant à l'Université de Liège

DESJARDINS Lucie, professeur à l'Université du Québec à Montréal

DESSONS Gérard, professeur à l'Université de Paris VIII

DE VOS Wim, assistant à la Bibliothèque royale de Belgique

DEVROEY Maud, étudiante à l'Université libre de Bruxelles

DIAZ José-Luis, professeur à l'Université de Paris VII

DION Robert, professeur à l'Université du Québec à Rimouski et chercheur au CRELIQ

DOMINGUEZ Véronique, maître de conférences à l'Université de Nantes

DUMORA-MABILLE Florence, maître de conférences à l'Université de Paris VII

DURAND Pascal, professeur à l'Université de Liège

FAIVRE-DUBOZ Brigitte, doctorante et chargée de cours à l'Université de Montréal

FOEHR-JANSSENS Yasmina, professeur à l'Université de Genève
FORTIER Frances, professeur à l'Université du Québec à Rimouski
FOURNIER Michel, étudiant à l'Université du Québec à Montréal
FRAGONARD Marie-Madeleine, professeur à l'Université de Paris III

GALAND-HALLYN Perrine, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études (IVe section) et professeur à l'Université de Paris IV
GALLY Michèle, maître de conférences à l'École Normale Supérieure de Lyon
GRAWEZ Damien, doctorant à l'Université catholique de Louvain
GRIHL, Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire du littéraire (EHESS-Paris III)
GROJNOWSKI Daniel, professeur à l'Université de Paris VII
GRUTMAN Rainier, professeur à l'Université d'Ottawa, Canada
GUAY Patrick, doctorant au CRELIQ, Université Laval

HAVERCROFT Barbara, professeur à l'Université de Toronto
HERMAN Jan, professeur à la Katholieke Universiteit Leuven

JACKSON John E., professeur à l'Université de Berne

KLINKENBERG Jean-Marie, professeur à l'Université de Liège, membre de l'Académie royale de Belgique
KWATERKO Józef, professeur à l'Université de Varsovie

LANINI Karine, A.M.N. à l'Université de Paris III, membre du GRIHL
LAUDOUAR Isabelle, professeur à la Maison d'Éducation de la Légion d'honneur des Loges
LEBEL Jean, PRAG à l'Université de Valenciennes
LELOUCH Claire, professeur, membre du GRIHL
LETENNEUR Cerise, Allocataire de recherche à l'Université de Paris III
LOICQ Aline, docteur en lettres de l'Université libre de Bruxelles
LUCKEN Christopher, maître de conférences à l'Université de Genève

MAGGETTI Daniel, maître-assistant et chercheur à l'Université de Lausanne
MARZO Stefania, collaboratrice scientifique à la Katholieke Universiteit Leuven
MÉCHOULAN Éric, professeur à l'Université de Montréal
MÉLON Marc-Emmanuel, chargé de cours à l'Université de Liège

MENDELSON David, professeur à l'Université de Tel Aviv
MICHAUX Ginette, professeur à l'Université catholique de Louvain
MICHON Jacques, professeur à l'Université de Sherbrooke
MIMOUNI Isabelle, professeur au lycée de Levallois-Perret
MOLINIÉ Georges, professeur à l'Université de Paris IV
MOLLIER Jean-Yves, professeur et directeur du Centre d'histoire culturelle de l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

NÉDÉLEC Claudine, maître de conférences à l'Université de Paris III

PARMENTIER Bérengère, maître de conférences à l'Université de Provence
PARUSSA Gabriella, maître de conférences à l'Université F. Rabelais de Tours
PEETERS Kris, assistant à l'Université d'Anvers UFSIA
PERNOT Denis, maître de conférences à l'Université de Nancy II
PERRON Annie, étudiante à l'Université Laval
PONTON Rémy, professeur à l'Université de Paris VIII
POPOVIC Pierre, professeur à l'Université de Montréal
PREUMONT Yannick, professeur de français à l'Université de Rome « La Sapienza »

RANDALL Michael, professeur à l'Université de Brandeis
RANVIER Alain, aspirant de recherches
RIBARD Dinah, professeur au lycée d'Épinay-sur-Seine, membre du GRIHL
RIENDEAU Pascal, chercheur et chargé de cours de l'Université de Toronto
RIOT-SARCEY Michèle, professeur à l'Université de Paris VIII
ROBERT Lucie, professeur à l'Université du Québec à Montréal
ROMAGNOLI Patrizia, assistante à l'Université de Genève
ROOSE Alexander, assistant à l'Université de Gand
ROSIER Jean-Maurice, professeur à l'Université libre de Bruxelles
ROXBOURGH Nathalie, doctorante à l'Université Laval, membre du CRELIQ
ROY Max, professeur à l'Université du Québec à Montréal

SAINT-GELAIS Richard, professeur à l'Université Laval
SAINT-JACQUES Denis, directeur du CRELIQ et professeur à l'Université Laval
SARFATI Georges-Élia, professeur à l'Université de Tel-Aviv
SCHOENTJES Pierre, professeur à l'Universiteit Gent
SEGINGER Gisèle, professeur à l'Université de Strasbourg

SELAO Ching, étudiante à l'Université du Québec à Montréal

SICOTTE Geneviève, docteure en lettres de l'Université de Montréal

TACK Lieven, assistant à la Katholieke Universiteit Leuven

TÊTU Michel, professeur à l'Université Laval, directeur de l'*Année francophone internationale*

THIESSE Anne-Marie, directeur de recherche au CNRS

TOURET Michèle, professeur à l'Université de Rennes II

VAILLANT Alain, professeur à l'Université Paul-Valéry (Montpellier)

VANDERPELEN Cécile, chercheuse à l'Université libre de Bruxelles

VAN DER SCHUEREN Éric, professeur à l'Université Laval

VIALA Alain, professeur à l'Université de Paris III et à l'Université d'Oxford, co-directeur du GRIHL

VIGNES Jean, professeur à l'Université du Maine

VINCENSINI Jean-Jacques, professeur à l'Université Pascal Paoli de Corte

السيرة الذاتية للمترجم
الدكتور محمد العبد حمود

ـ أستاذ الأدب الحديث والأدب المقارن في الجامعة اللبنانية لعقود طويلة. أشرف على العديد من أطاريح الدكتوراه ورسائل دبلوم الدراسات العليا.

ـ كاتب وباحث.

المؤهلات العلمية:

دكتوراه دولة في الآداب: جامعة بروكسل 1981.

النتاج الأدبي:

المؤلفات:

ـ **الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها**: الشركة العالمية للكتاب.

ـ **الأسماء العربية ومعانيها** .

ـ **الوافي في الإملاء والإعراب واللغة.**

ـ **موسوعة أدباء وشعراء العرب** (كتاب في التراجم في جزءين)، (دار الفكر اللبناني).

ـ سلسلة شعراء العرب: صدر منها حتى الآن: إبن الرومي ـ أبو تمام ـ أبو الطيب المتنبي ـ أبو النواس ـ أبو فراس الحمداني ـ البحتري ـ جرير ـ الحسين بن الضحاك ـ الخنساء ـ عمر بن أبي ربيعة ـ الفرزدق ـ كثير عزه ـ النابغة الذبياني ـ الأخطل ـ الأعشى ـ ايليا أبو ماضي ـ خليل مطران ـ أحمد شوقي ـ عمر أبو ريشة ـ أحمد فارس الشدياق ـ طه حسين ـ صلاح عبد الصبور ـ ابن المقفع ـ الجاحظ ـ ولي الدين يكن ـ حافظ إبراهيم ـ أمين الريحاني ـ امرؤ القيس ـ محمود درويش خليل

حاوي ـ ميخائيل نعيمة ـ محمد علي شمس الدين، (دار الفكر اللبناني).

ـ **سلسلة طريق المعرفة**: صدر منها حتى الآن: الأدب الروسي ـ الأدب الأفريقي ـ أدب أميركا اللاتينية، الأدب الألماني. (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع «مجد»).

ـ **ترجمة وإعداد**: **روائع الأساطير العالمية للناشئة**: صدر منها حتى الآن: جلجامش ـ راما الشجاع ـ مغامرون جازون ـ البطل اخيل ـ انتقام الحسناء ـ العجوز الشجاع ـ ابن التمساح ـ ماوي المقتدر ـ المقدام ـ روبين هود ـ الأمير الملكي ـ الظريف نصر الدين ـ العملاق وساحر الجرذان ـ الانتقام والحب ـ منقذ بكين ـ فاوست المشعوذ ـ البطل والصندوق العجيب ـ موت اوزيريس ـ الحسناء والوحش ـ الفنانان والحكيم ـ مغامرات اوليس ـ العملاق ـ الشجاع والتنين ـ القائد والغزاة ـ الملك أرثر ـ فرسان المائدة المستديرة ـ الفارس الشجاع، (دار النديم).

الترجمات: معجم الأدب الصيني ـ الأدب الإنكليزي ـ نظريات الفن ـ الأدب المقارن ـ تحليل الشعر (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع «مجد».

روايات عالمية حاز كتابها جائزة نوبل للآداب:

ـ جابريل غارسيا ماركيز: الحب في أزمنة الكوليرا ـ الجنرال في متاهته ـ مهمة سرية في تشيلي.

ـ جورج أمادو: تريزا باتيستا ـ فتيان الرمال.

ـ توني موريسون: أغنية سليمان، (دار العودة ـ بيروت).

ـ أرنست همنغواي: الشمس تشرق أيضاً.

ـ ياسوناري كاواباتا: خادمات النزل. (الشركة العالمية للكتاب).

العديد من المقالات والأبحاث التي نشرت في مجلات: الباحث ـ دراسات عربية ـ الثقافة الإسلامية ـ الحداثة.

2012 /1 /946

Inv: 3163
Date:6/2/2013

معجم
المصطلحات الأدبية

يشتمل هذا المعجم الموسوعي تعريفاً بعشرات المصطلحات الأدبية، كتبها عدد من كبار الاختصاصيين والأساتذة الباحثين، وقد جاء هذا التعريف يجمع بين العمق والنظرة التاريخية الشاملة.

ولا تفتقر المكتبة العربية إلى شيء كافتقارها الى معاجم من هذا النوع، فجاءت ترجمة هذا المعجم لتسد ثغرة في مكتبتنا العربية في هذا الميدان.

والمعروف أن المصطلحات الأدبية كثيرة جداً، وبالتالي فإن عملية التعريف بها بحاجة إلى مجلدات عديدة، غير أن دقة هؤلاء الباحثين الذين ساهموا في كتابة مواد هذا المعجم، مكّنتهم من حسن اختيار هذه المصطلحات، إضافة الى الإشارة إلى ما يمكن تسميته «مصطلح فرعي»، من ضمن التعريف بالمصطلح الأساس، لذلك جاء هذا المعجم يجمع بين الإيجاز والدقة والعمق والشمول، مما يجعل منه مرجعاً هاماً لكل باحث، ولكل مهتم بما يتعلق بالعلوم الإنسانية بعامة، وللأدب وتاريخه بخاصة.

معجم لا غنى عنه.

ISBN 978-614-417-039-7




المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع